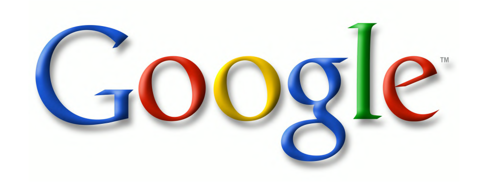
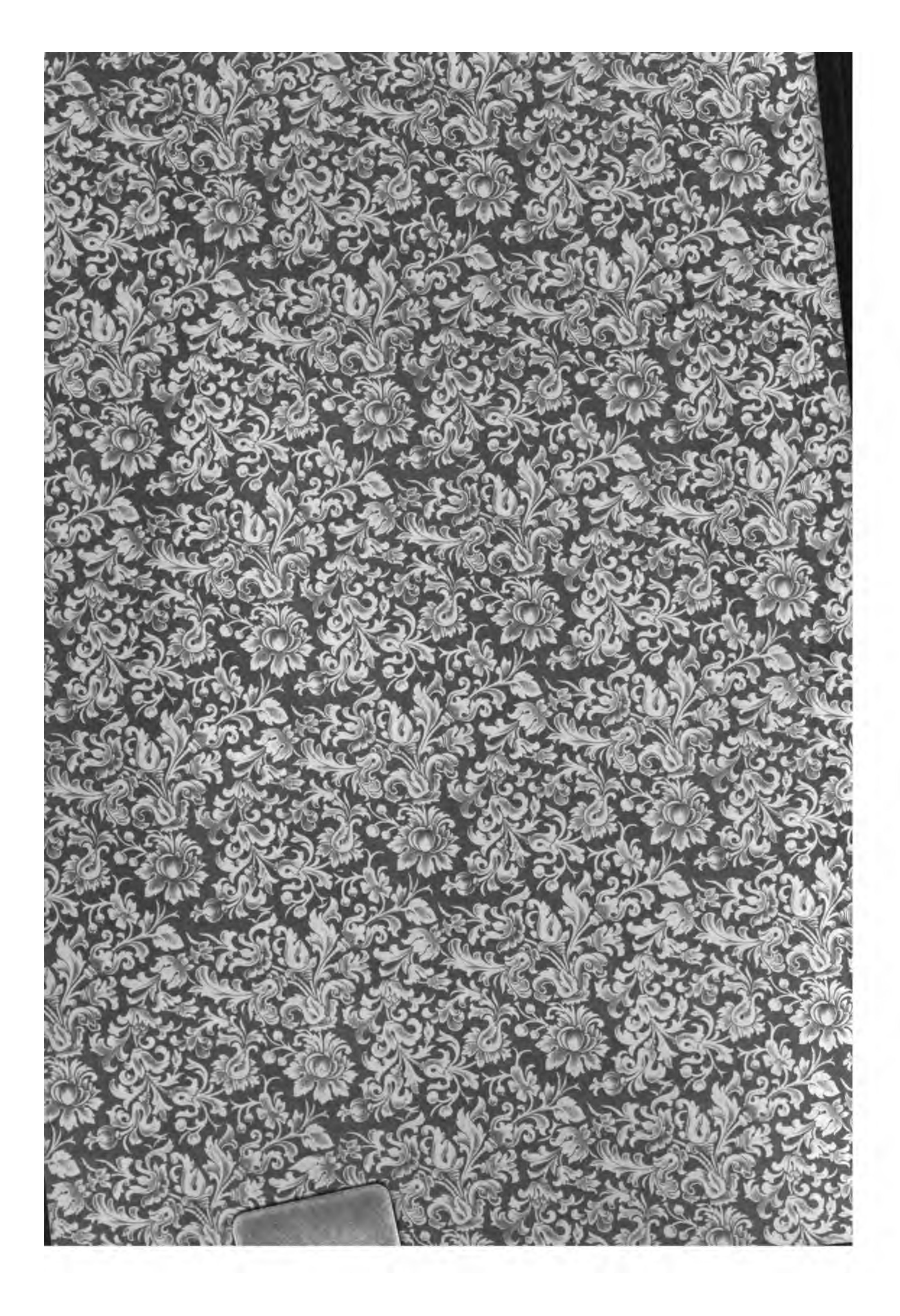
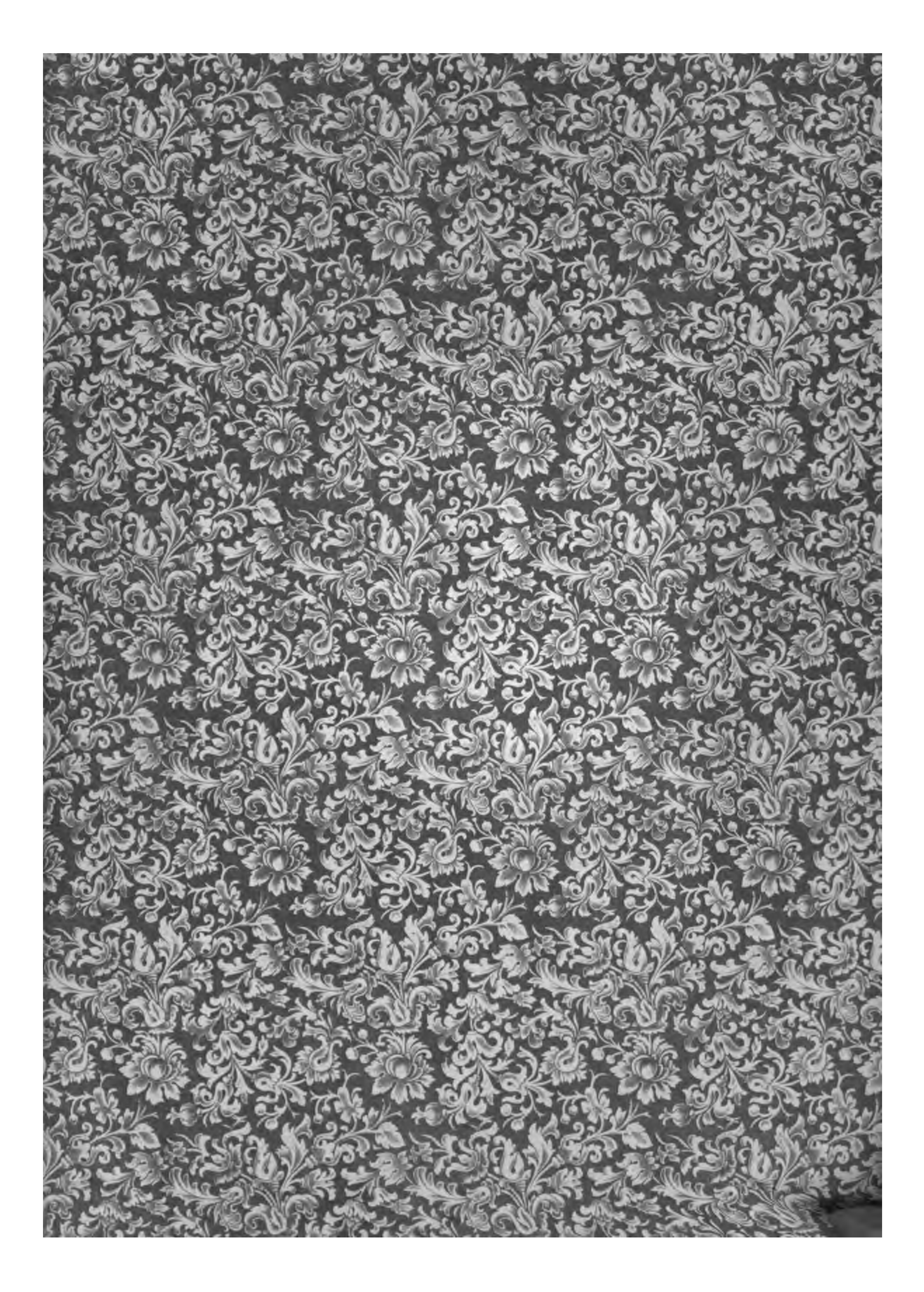
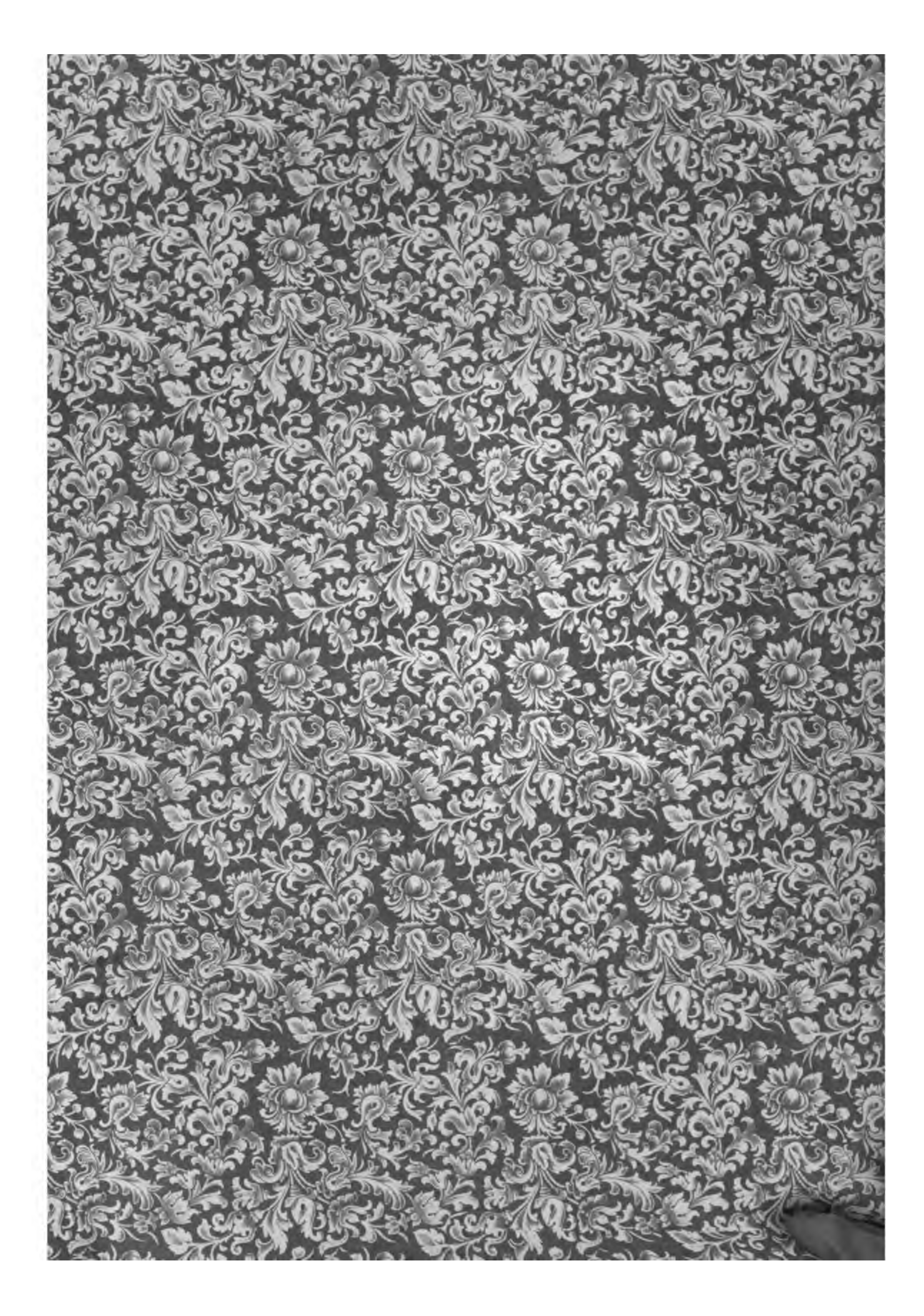










#840

L'ART DU YAMATO

LA PRÉSENTE ÉTUDE EST EXTRAITE

DE LA

REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE

IL N'EN A ÉTÉ TIRÉ

QUE

200 EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS A LA PRESSE

N° 111

ÉTUDES D'ART ANCIEN ET MODERNE

L'ART DU YAMATO

PAR

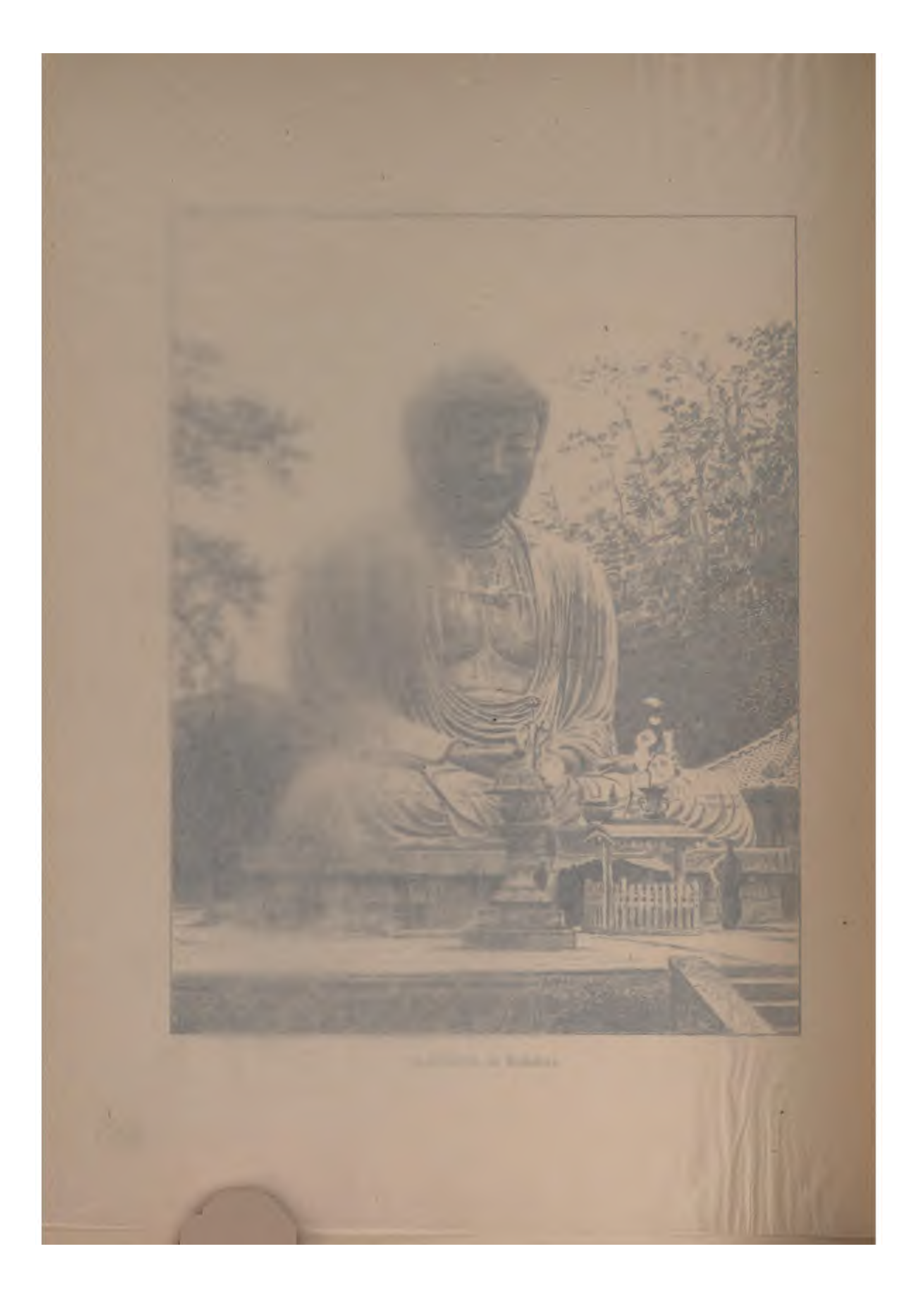
CL.-E. MAITRE



PARIS
LIBRAIRIE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE
ANCIENNE MAISON J. ROUAM ET Cie
14, rue du Helder, 14



Le Daï-Butsu de Kamakura





L'ART DU YAMATO

Depuis l'Exposition rétrospective de l'Art japonais au Trocadéro, la preuve est acquise qu'on ne saurait faire tenir plus longtemps l'histoire de cet art dans les limites des cinq ou six derniers siècles, et qu'il avait déjà connu, à l'époque lointaine où le bouddhisme faisait au Japon son apparition triomphale, une période d'incomparable splendeur. Les vieux temples de la province du Yamato, qui fut le premier berceau de la race, ont conservé un assez grand nombre d'œuvres qui appartiennent à cet âge mystérieux, et qui n'ont pas encore été l'objet d'une étude systématique et précise. Dans l'état actuel de nos connaissances elle n'est guère possible. Mais en attendant que la critique historique nous ait fourni des données plus précises et plus complètes, il peut n'être pas inutile de montrer l'intérêt que le sujet présente, d'exposer les problèmes qu'il soulève et, à défaut de solutions positives, de hasarder au moins quelques hypothèses.

Au milieu du VIe siècle de notre ère, les Japonais, cantonnés dans les plaines du Yamato, n'étaient en-

core qu'une peuplade à demi sauvage, en guerre perpétuelle avec les aborigènes du pays, sans littérature, sans art, sans autre religion même que le naturalisme vague du Shintô. L'architecture des temples shintôïstes et des palais impériaux était de la plus grande simplicité et ne différait guère de celle des cabanes de bois recouvertes de chaume ou d'écorce qu'habitaient les gens du peuple. La peinture était inconnue : et même en admettant que des peintres coréens se soient installés, dès la fin du v[e] siècle, à la cour du mikado [1], ils ne déterminèrent certainement pas la formation d'une école indigène. La sculpture était également ignorée, à moins que l'on ne donne ce nom aux grossières figures d'hommes et de chevaux en argile que, depuis quelques siècles, on enterrait avec les empereurs, à la place d'êtres vivants. On savait déjà travailler les métaux : les chroniques font remonter aussi haut que le I[er] siècle l'art de fondre le bronze, que des Coréens auraient importé ; les fouilles faites dans les dolmen et les tumuli ont prouvé que depuis longtemps on fabriquait des têtes de flèches, des miroirs, des bijoux, des cloches, des armures même : mais ces objets ne présentaient en général aucun caractère artistique. La poterie était grossière, de formes frustes, quoique parfois d'une simplicité plaisante, et dépourvue de toute coloration. Quant aux laques, malgré les affirmations hardies de quelques chroniques, tout ce qu'on peut dire c'est qu'il n'en existe aucun spécimen antérieur à l'époque bouddhique. — En 552, la Cour entendit parler pour la première fois du bouddhisme ; en 554, arrivèrent les premiers missionnaires coréens ; en 586, monta sur le trône le premier empereur converti à la religion nouvelle. Cent ou cent cinquante



Fig. 1. — DEMON PORTEUR DE LANTERNE par Kôkei (vers 1215, bois ; hauteur : 1m,10)

[1] Suivant certaines traditions, un peintre venu du royaume coréen de *Kudara* (Paik tjyei) et nommé Nan-riû ou Insaraga, se serait établi au Japon en 461, et ses descendants seraient restés au service des mikados. Aucune œuvre ne subsiste de cette école pré-bouddhique. Il y a sans doute là une simple légende qui s'est formée peu à peu autour d'un texte très vague et nullement concluant du *Nihongi*. (Cf. trad. Aston, t. I, p. 350.)

ans plus tard, le Japon était recouvert d'un nombre considérable de vastes et magnifiques monastères, ornés de peintures murales et de kakémonos dont treize siècles n'ont pas éteint la splendeur, remplis de statues de bois et de bronze, parfois colossales, d'une perfection de forme et surtout d'une beauté de matière que dans la suite on atteindra bien rarement[1]. Aux longs siècles de barbarie succède soudainement, sous l'impulsion du bouddhisme, une période d'activité extraordinaire, où le génie a ruisselé. Et dans cet art



Fig. 2. — Figurines en terre peinte de la pagode d'Horiû-ji (viiie siècle ?)

primitif, on ne peut discerner au premier abord ni hésitation, ni même progrès : il semble au contraire que c'est à mesure qu'on se rapproche davantage des origines qu'on rencontre les œuvres les plus robustes et les plus hautes. Phénomène unique, car s'il est assurément d'autres civilisations dont les monuments les plus anciens sont aussi les plus beaux, c'est que la période d'élaboration a disparu tout entière de l'histoire, et que, derrière les œuvres parfaites qui ont subsisté, on devine de longs siècles de patients efforts, de tâtonnements, de progrès successifs péniblement réalisés.

La transformation religieuse du Japon, qui eut son époque décisive dans la régence du prince Shòtoku Taïshi (593-621), et la soudaine éclosion de l'art

[1] L'art des laques s'est sans doute enrichi dans la suite d'une série de ressources nouvelles, mais on a pu admirer à l'Exposition un grand coffret de laque noire, orné d'incrustations de nacre représentant le *Hô-ô-maru* (oiseau de Paradis arrondi), qui provient du Shosò-in et date du viiie siècle : la décision et l'élégance précise de la forme, l'éclat des surfaces lisses, la beauté de la matière en font, à des yeux japonais, une pièce incomparable.

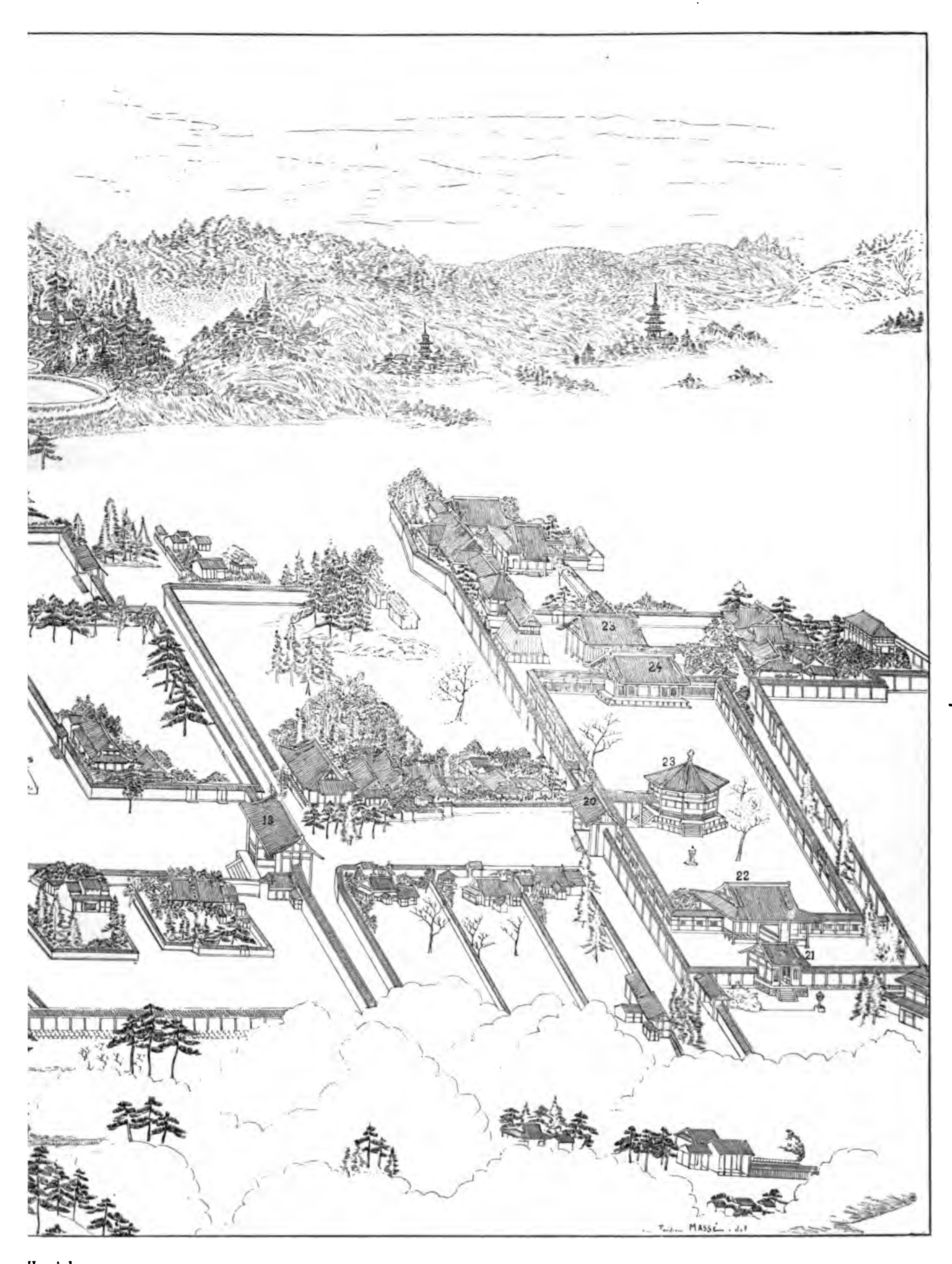
qui s'en suivit, furent entièrement, au début du moins, l'œuvre de prêtres et d'artistes coréens. Les annales japonaises ne laissent aucun doute là-dessus. Le Japon n'avait pas alors d'autre voie de communication avec le continent que la Corée. Celle-ci était encore partagée entre plusieurs royaumes indépendants et hostiles, et le Japon avait eu déjà à intervenir plus d'une fois dans leurs querelles, notamment pour répondre aux appels que lui faisait le royaume de Kudara : c'est à ces antiques relations avec la Corée qu'il devait sans doute ses premiers rudiments d'art et d'industrie. Le bouddhisme avait pénétré dans la péninsule coréenne dès la seconde moitié du IV[e] siècle. A partir de 552, la Corée envoie au Japon, presque d'année en année, non seulement des livres de prières, des statues bouddhiques, des ornements du culte, des reliques, des métaux précieux, des étoffes, mais encore des prêtres, des devins, des médecins, des savants, des musiciens, des peintres, des sculpteurs, des fondeurs, des charpentiers, des couvreurs ; ce sont des Coréens qui sont donnés comme maîtres aux princes et aux nobles, qui sont mis partout à la tête des bonzeries, des écoles, des départements d'art impériaux. Il y eut ainsi une première période, strictement coréenne, et qui s'étend au moins jusqu'à la mort de Shôtoku Taïshi et même jusqu'au milieu du VII[e] siècle : ce n'est qu'un peu plus tard, et durant la période florissante de la dynastie T'ang, que les relations avec la Chine, ébauchées cependant sous Shôtoku, devinrent plus fréquentes et plus suivies ; et même alors, l'influence coréenne resta prédominante, et les maîtres coréens maintinrent leur monopole pendant de longues années.

La Corée ne fit-elle que transmettre fidèlement et servilement l'art qu'elle avait reçu de la Chine ? Lui avait-elle imprimé au contraire un caractère original, la marque propre de son génie ? C'est une question qui sera mieux à sa place lorsque nous parlerons de la sculpture. Quoi qu'il en soit, sino-coréen ou purement chinois, l'art que le Japon recevait du continent était un art déjà parvenu à maturité, en pleine possession de ses moyens. Cet art trouvait au Japon un terrain vierge, il ne rencontrait devant lui aucune tradition artistique antérieure, contre laquelle il eût à lutter, et dont il eût à subir le choc en retour. De plus, la plasticité dont la race a donné de nos jours une preuve nouvelle et si éclatante, la rendait éminemment propre à recevoir une iconographie fixée et une technique arrêtée, sans y rien ajouter d'elle-même qu'après une longue assimilation. L'art japonais ne



Vue a vo

1. Ni-ô-mon (Porte des deux Rois gardiens). — 2. Kwaï-rô (galerie couverte). — 3. Kon-dô (Temple d'Or). — 4. Tô (Pagode). — 5. Daï-Kô-dô (Grand Temple des Conférences). —
10. San-kyô-in (Sanctuaire des Trois Ecritures). — 11. Nishi no daï-mon (Grande Porte de l'Ouest). — 12. Minami no daï-mon (Grande Porte du Sud). — 13. Naka no mon (Porte
19. Shôku-dô (réfectoire). — 20. Shi-soku-mon (Porte de quatre pieds). — 21. Choku-gakû-mon (Porte de la tablette impériale). — 22. Kaï-dô (Temple de l'Adoration). — 23. Yu



Horiû-Ji

de la Cloche). — 7. Kyô-zô (Bibliothèque). — 8. Kami-go-dô (Temple supérieur). — 9. Saï-en-dô (Temple rond de l'Ouest) ou Mine no Yakushi (Yakushi de la colline). —
4. Shô-ré-in (Sanctuaire de l'Esprit savant). — 15. Tô-dô (Temple de l'Est). — 16. Saï-dô (Temple de l'Épouse). — 17. Hô-Kô (Trésor). — 18. Hoso-dono (Pavillon étroit). —
des Rêves). — 24. Shari-den (Maison de la Relique). — 25. Dembô-dô (Temple de la Prédication).

pouvait donc être, à ses débuts, qu'un simple prolongement de l'art sino-coréen [1].

Peut-être même faut-il aller plus loin, et ajouter que l'art du Yamato resta pendant longtemps entre des mains étrangères, et n'est, en partie, japonais que de nom. Comment s'en étonner, si l'on songe à l'état du Japon au moment où le bouddhisme y fut introduit? Avant de créer par eux-mêmes, les Japonais durent se mettre à l'école des Coréens et des Chinois. On peut même essayer de se représenter la manière dont se fit leur éducation. Bien avant l'importation du bouddhisme, les artisans du Yamato étaient groupés en corporations héréditaires hiérarchisées, appelées *Bé* [2]. Les plus importantes étaient, semble-t-il, rattachées à l'État et formaient des départements impériaux. Quelques-unes, sinon toutes, jouissaient d'un monopole exclusif : il en fut ainsi, par exemple, du département des laques qui reçut à la fin du VIIe siècle un privilège de fabrication. Lorsque le bouddhisme, et avec lui la civilisation occidentale furent introduits, de nouvelles corporations se constituèrent pour répondre à des besoins nouveaux. On n'en pouvait recruter les éléments sur place : mais le continent envoya au Japon, avec des œuvres et des modèles, des artisans et même des corporations entières d'artisans. C'est au sein de ces corporations que les ouvriers indigènes, admis sans doute en nombre croissant, se formèrent peu à peu et devinrent enfin capables de se passer de leurs maîtres étrangers. Ce ne serait pas assez de dire que l'art japonais est sorti de l'art sino-coréen par imitation et par influence : il y eut de l'un à l'autre passage naturel, continuité ininterrompue. L'existence de ces corporations, d'abord entièrement composées d'étrangers, puis dirigées encore par des étrangers, enfin complètement japonaises, fait ainsi mieux comprendre la perfection presque immédiate de l'art japonais, l'absence de toute période intermédiaire de recherches et d'essais infructueux.

[1] En fait, dans tout le cours de son histoire, il s'est sans cesse retrempé à des sources continentales, et les différents moments qu'on y peut distinguer marquent autant de nouvelles vagues d'influence chinoise. C'est ainsi qu'immédiatement après la période primitive, ou sino-coréenne, se produisit, au VIIIe et au IXe siècles, l'influence des grands peintres et des grands sculpteurs de la dynastie T'ang, qui aboutit en peinture à la fondation de l'école Kosé, et en sculpture à la fondation de l'école de Nara; plus tard, le rayonnement des artistes de la dynastie Song (960-1278) amènera le renouveau de l'art bouddhique qui eut son apogée avec Chô-Densu. Les périodes récentes sont trop connues pour qu'il soit utile d'y insister.

[2] Sur cette question de l'organisation corporative du travail dans l'ancien Japon, qui jetterait tant de lumière en particulier sur la nature des écoles d'art, je me propose de revenir dans une étude ultérieure; je dois me borner ici à de brèves indications. Signalons cependant un changement qui prit place, semble-t-il, au milieu du VIIe siècle : d'abord strictement héréditaires, ces corporations purent ouvrir leurs portes à des membres nouveaux.

I



Fig. 3. — Démon porteur de lanterne, par Kôben (vers 1215; bois; hauteur : 1m,38).

Cela est vrai surtout de l'architecture, où la part du génie individuel est forcément beaucoup plus restreinte que dans la sculpture par exemple, et qui est toujours restée au Japon aux mains de corporations anonymes de charpentiers. Par une bonne fortune unique, le plus ancien des grands monastères du Yamato, Horiû-ji, a été préservé pendant treize siècles des ravages périodiques de l'incendie et des guerres civiles, qui n'ont presque rien laissé subsister des autres : quelques réfections et quelques additions en ont à peine modifié la physionomie primitive, et nous possédons en lui un exemplaire achevé des temples de l'époque. Or il n'est pas douteux qu'il ait été construit par des charpentiers venus de Kudara. Quand bien même les traditions du monastère ne l'affirmeraient pas expressément, le simple examen des dates suffirait à l'établir. Il fut bâti en effet de 593 à 607, et il est ainsi contemporain de l'introduction même du bouddhisme. Il est trop évident qu'à cette date les charpentiers japonais n'étaient pas encore initiés à un genre d'architecture si différent de l'architecture indigène. Horiû-ji peut donc être considéré non seulement comme le prototype des temples disparus du Yamato, tous construits sur un plan identique, mais encore comme une reproduction fidèle des temples coréens et chinois du vie siècle. C'est ce qui en rend l'étude doublement intéressante.

Le village d'Horiû-ji, à quelques kilomètres de Nara, n'est plus aujourd'hui qu'une pauvre bourgade entourée de rizières, au centre d'une vaste plaine arrêtée au nord par de basses collines. Tous les temples du Yamato sont ainsi situés en terrain plat, et présentent une ordonnance rigoureuse et symétrique, qui se rompit forcément pour faire place à l'imprévu et au caprice, lorsqu'à la suite du grand saint Kôbô Daïshi (ixe siècle), le fondateur du monastère du mont Koyâ, on se mit à bâtir les temples sur les flancs ou au sommet de collines boisées et accidentées.

En examinant la vue à vol d'oiseau d'Horiû-ji, on sera frappé aussi du

nombre des bâtiments qui en font partie et de la superficie considérable qu'ils couvrent. C'est là un caractère constant dans l'architecture religieuse d'Extrême-Orient. Le bois, dont elle fait un emploi exclusif, ne se prête pas aux combinaisons multiples de la pierre et du marbre, et la variété, qu'elle ne pourrait trouver dans les formes d'un édifice unique [1], elle la cherche

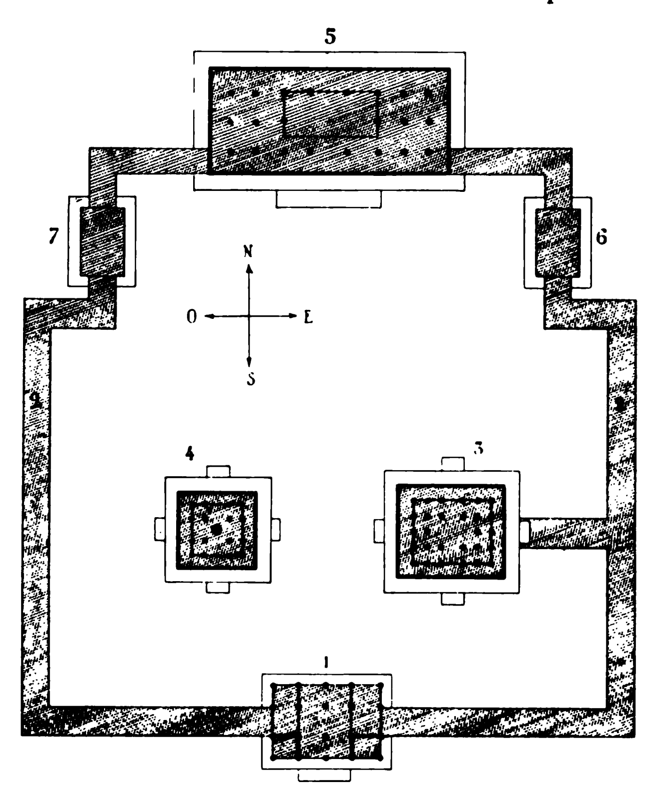


Fig. 4. — PLAN DE L'ENCEINTE INTÉRIEURE D'HORIÛ-JI

1, Chû-mon ou Ni-ô-mon. — 2, Kwaï-rô. — 3, Kon-dô. — 4, Tô.
5, Daï-Kô-dô. — 6, Shô-rô. — 7, Kyô-zô.

dans une multiplicité de bâtiments indépendants, dont chacun arrête et charme l'œil à son tour par un détail spécial de construction. Cet ordre dispersé n'est d'ailleurs pas de la confusion : chaque édifice répond à une fonction précise et déterminée, qu'il soit consacré aux cérémonies du culte

[1] Il n'y a pas là, en effet, une simple question de dimensions. Les architectes japonais ont su construire des vaisseaux de bois aussi immenses que les plus vastes nefs gothiques. La nef du San-jû-san-gen-dô, à Kiôtô (XIIIe siècle), mesure 119 mètres de long sur 17 de large.

ou affecté aux occupations diverses de la vie monastique. Il suffira de dire quelques mots de la partie centrale du temple, qui contient les bâtiments essentiels et les plus anciens (fig. 4).

L'enceinte qui la renferme est constituée par une galerie couverte (*Kwaï-rô*),



Fig. 5. — Ni-ô-mon d'Horiô-ji

de forme à peu près carrée, bien qu'échancrée à angle droit au nord-est et au nord-ouest, et ayant un peu moins de 100 mètres de côté. On a accès dans la cour intérieure par un Portique, haut de 16 mètres, qui fait saillie sur la face méridionale de la galerie : c'est le *Chû-mon* (porte de l'enceinte intérieure) ou *Ni-ô-mon* (porte des deux Rois gardiens) [1]. Il consiste dans une quintuple rangée de colonnes supportant deux toitures saillantes, aux angles

[1] Le type de ces sortes de « Propylées de bois », toujours placés au sud à l'époque de Nara, n'a pas varié dans la suite : le fameux Ni-ô-mon du Tô-daï-ji (Nara), construit à la fin du XIIe siècle, n'en diffère que par la stature colossale de ses Ni-ô, hauts de plus de 8 mètres, et les dimensions de ses piliers de cèdre qui mesurent 34 mètres de hauteur sur 4 de circonférence.

relevés, entre lesquelles est ménagé un étage pourvu d'une galerie en encorbellement. Mais ce qui en fait l'originalité, ce sont les statues de bois des *Ni-ô*, les deux Rois gardiens des temples, *Bon-ten* (Brahma) à gauche et *Taï-shaku* (Indra) à droite, qui sont placées dans les niches formées par les deux entre-colonnements extrêmes : divinités terribles qui défendent l'entrée des temples contre les mauvais esprits et qui se dressent dans des attitudes menaçantes, le corps à peine vêtu d'une sorte de jupe flottante, les poings crispés, la bouche injurieuse, la poitrine et le visage bossués par la saillie violente des muscles. Ceux dont nous donnons une reproduction et qui se trouvaient autrefois au Ko-fuku-ji (Nara) sont les chefs-d'œuvre du genre (fig. 7 et 8).



Fig. 6. — Pagode d'Horiû-ji
(hauteur : 33m,35 ; base : 10 mètres de côté)

A l'intérieur de cette enceinte, s'élèvent, sur une même ligne, deux sanctuaires vénérables entre tous : la Pagode, ou *Tô*, à l'est, et le Temple d'Or, ou *Kon-dô*, à l'ouest.

La Pagode est en même temps que le plus curieux et le plus élégant des édifices bouddhiques japonais, le seul dont la fonction soit incertaine, et paraisse purement ornementale. Il y a cependant bien des raisons de croire qu'elle représente le terme final de l'évolution du stûpa hindou, modifié peu à peu par la substitution du bois à la pierre et par l'influence de constructions chinoises antérieures. La Pagode d'Horiû-ji, avec sa flèche où s'emmanchent

neuf cercles superposés, survivance des parasols qui surmontaient le stûpa, et avec ses cinq toitures en retrait les unes sur les autres, dont l'horizontalité, atténuée par la courbe concave des versants, contraste d'une façon si pittoresque avec la verticalité de l'ensemble, est restée en tous cas le prototype des innombrables pagodes qu'on a érigées dans la suite. Un seul détail lui est particulier : mais il vaut qu'on s'y arrête, car il constitue une analogie de plus entre la pagode japonaise et les stûpas de l'Inde.



Fig. 7. — Bon-ten, roi gardien de gauche du Ko-fuku-ji
(bois; hauteur : 2 mètres)

A l'étage inférieur sont disposés autour du pilier central, faisant face aux quatre portes, quatre groupes de terre peinte très anciens. Chacun est composé d'un nombre assez considérable de personnages, hauts de 30 à 40 centimètres, et s'encadre dans une sorte de grotte dont les parois l'enveloppent complètement. Le plus remarquable (face nord) représente la scène fameuse du *Néhan-zô*, l'entrée de Shaka (Çakya Muni) au Nirvâna. Shaka, dont la statue est plus grande que celle des autres personnages et uniformément dorée au lieu d'être polychrome, repose dans l'attitude traditionnelle, couché sur le flanc droit, les yeux mi-clos, le bras gauche étendu le long du corps, revêtu d'une robe ample à plis réguliers. Un disciple agenouillé tient la main droite qui s'avance hors de la couche mortuaire. Le visage, légèrement relevé, d'une rondeur lisse et calme, est éclairé par

ce sourire intérieur et mystérieux, par ce rayonnement d'ineffable joie et de paix infinie, dans lequel l'art bouddhique a su parfois exprimer son plus haut idéal. Groupés autour du maître, les disciples pleurent sa mort. Leurs attitudes si variées, où s'exprime un désespoir exaspéré jusqu'à ressembler à la torture physique et dont la polychromie, aujourd'hui à demi effacée, rehaussait encore la violence, forment une opposition dramatique avec le calme contemplatif et la sérénité divine du Buddha. Quelques-uns ont les vêtements en désordre, la tête renversée, la bouche tordue et déformée par la lamentation ; d'autres sont affaissés, le corps ployé sous la souffrance trop lourde ; d'autres encore sont moins agités, leur douleur a quelque chose de plus contenu et de plus recueilli, comme s'ils entrevoyaient déjà au delà de la mort physique l'éternité de la béatitude spirituelle, et comme si leur plainte commencée s'achevait en méditation et en prière. L'auteur inconnu de ces statuettes[1], tout en respectant la représentation traditionnelle de cette scène célèbre, dont l'iconographie est restée aussi invariable dans l'art bouddhique que celle du Calvaire



Fig. 8. — Taïshaku, roi gardien de droite du Ko-fuku-ji (bois ; hauteur : 2 mètres)

[1] Une tradition les fait remonter à la fondation même du temple, et les attribue à Tori, l'un des premiers en date des sculpteurs japonais. A vrai dire, le réalisme en est tout japonais ; mais d'autre part la date qu'on leur assigne ne permet pas de supposer qu'il y eût alors un art japonais ayant sa

dans l'art chrétien, a su la rajeunir par son réalisme exact auquel s'allie une pitié si profonde et si humaine. Comment ne pas voir dans ces quatre groupes une dernière transformation des bas-reliefs qui ornaient si souvent sur les quatre faces les bases carrées des stûpas du Gandhâra ? Sans doute les sta-



Fig. 9. — Kon-dô d'Horiû-ji (longueur : 18m,20 ; largeur : 15m,20 ; hauteur : 17m,80)

tuettes d'Horiû-ji sont d'un art autrement vivant et autrement émouvant, et témoignent d'une science du modelé, d'un souci de l'expression, d'une recherche de la précision anatomique, qui sont parfaitement étrangers à l'art hindou : mais à l'encadrement même des groupes dans une niche qui les

technique propre et ses marques distinctives. Elles ne ressemblent d'ailleurs en rien au groupe de bronze également attribué à Tori (fig. 10). Je ne les crois pas antérieures au VIIIe siècle, et beaucoup d'entre elles ont sans doute été refaites plus récemment. Les trois autres groupes sont moins beaux et moins bien conservés : ils représentent aussi d'autres sujets fameux de l'iconographie bouddhique. La figure 2 reproduit quelques-unes de ces figurines, dont on a pu voir deux spécimens au pavillon japonais du Trocadéro. Le musée Guimet en possède également un exemplaire.

déborde, il est aisé de reconnaître une sculpture qui vient à peine de se dégager du bas-relief et qui en conserve encore quelques traits.

Le Kon-dô, ou Temple d'Or, nom que l'on donnait, à l'époque du Yamato, au sanctuaire principal, est un bâtiment de plan rectangulaire, presque



Fig. 10. — Amida entouré de Kwannon et de Seïshi
Face ouest du Kon-dô, groupe en bronze attribué à Tori (vers 623 ; hauteur : $1^{m},34$).

carré, exhaussé comme la Pagode sur une assise de pierres. Il a double toiture, la toiture inférieure débordant l'autre sur tout son pourtour. Le rôle de la couverture est si important dans un édifice de ce genre qu'on peut le considérer comme un simple toit, aux versants brisés par le milieu, et supporté par un double quadrilatère de colonnes, dont le fût parfaitement lisse est d'un galbe très accentué. L'extérieur du Kon-dô, comme celui de tous les autres bâtiments, est peint à l'oxyde rouge de plomb. A l'intérieur se trouve une plate-forme rectangulaire de terre, autour de laquelle court un

Fig. 11. — Tamon ten, un des Shi-Tennô du Kon-dô (vers 645-654; bois; hauteur : 1m,32)

déambulatoire de largeur uniforme. C'est sur cette plate-forme que l'on peut voir encore quelques-uns des plus précieux monuments de la statuaire primitive. Des groupes de bronze, représentant des triades bouddhiques (un Buddha flanqué de deux *Bosatsu*, ou Bodhisattvas) en occupent les quatre faces; au centre, sont entassées de nombreuses idoles de bronze et de bois, qui n'appartiennent d'ailleurs pas toutes à la même époque; aux quatre angles, les *Shi-Tennô* (Dêvas Mahârajas), écrasant des monstres sous leurs pieds lourds, gardent les quatre points de l'horizon.



Fig. 12. — Komoku-ten, un des Shi-Tennô du Kon-dô vers 645-654; bois; hauteur : 1m,32)



Fig. 13. — Kô-haï de la triade Amida

Mais la grande merveille du Kon-dô, ce sont les fresques qui en ornent les murs et dont la beauté a survécu aux dégradations de treize siècles : chef-d'œuvre unique et énigmatique, qui est resté sans postérité comme il avait été sans antécédents[1]. Nous connaissons de cette époque quelques rares peintures conservées dans les monastères; et il m'a été donné d'entrevoir, dans le Trésor d'Horiû-ji, de prestigieux kakémonos bouddhiques, — notamment une « Dêvi au paon » (fig. 15) —,

[1] Ces fresques sont au nombre de douze, d'une hauteur uniforme de 3m,03; les plus grandes

dont le coloris presque vénitien et le dessin robuste et vivant contrastent avec l'élégance précise et hautaine, le style décoratif et la couleur voisine de l'enluminure, qui caractériseront l'école des Kosé. Non seulement il y a eu au Japon, avant Kosé no Kanaoka (IXe siècle), une magnifique école de peintres,



Fig. 14. — Amida entouré de Kwannon et de Seïshi

Face nord du Kon-dô, groupe en bronze (vers 662-671 ; hauteur de la figure centrale : 0m,32, des deux autres : 0m,27)

que l'empereur Mommu érigea d'ailleurs, dès la fin du VIIe siècle, en institution officielle : mais la peinture parut alors s'engager dans une voie plus réaliste et plus humaine, et prendre même un caractère plus japonais qu'aux siècles suivants. L'influence des grands peintres chinois de la dynastie T'ang, et

ont 2m,50 de largeur; les plus petites 1m,51. Leur sujet serait tiré d'un livre bouddhique, le *Saïjô-okiô*. Les quatre plus grandes représentent un Buddha (Shaka, Yakushi ou Amida) enseignant la Loi. Chacune des huit autres représente un personnage unique, un Bosatsu ou un Rakan (Arhat).

surtout de Ou Tao-tse, lui imprima certainement, à la fin du VIIIe siècle, une direction différente de celle qu'elle avait prise d'abord sous ses premiers maîtres coréens.



Fig. 15. — La dêva au paon, kakémono du Trésor d'Horiu-ji (VIIIe siècle ?)

Mais enfin il ne s'agit là que de kakémonos, c'est-à-dire d'aquarelles sur soie. Les décorations murales du Kon-dô ont au contraire été exécutées directement sur un enduit dont est recouvert le plâtre des murs et ressemblent à de véritables fresques. Leur auteur s'est-il servi des mêmes matières colorantes que les peintres de kakémonos ? Je l'ignore. Toutefois l'éclat singulier qu'elles ont conservé après tant de siècles donne à croire que les artistes de ce temps ont connu des procédés de coloration dont le secret s'est perdu depuis [1].

Il est en tout cas étrange qu'après avoir produit un pareil chef-d'œuvre, l'art même de peindre à fresque ait entièrement disparu au Japon. Les décorations murales des temples postérieurs ne seront plus en général que des peintures exécutées sur papier ou sur une toile revêtue d'un enduit, et appliquées ensuite contre le mur. Le triomphe de la technique nouvelle se marque déjà dans les grandes compositions dont Takuma Taménari, au XIe siècle, a orné l'intérieur du Hô-ô-dô, à Uji, et qui représentent le *Ku-bon Jô-dô*, les neuf régions du Paradis de l'Ouest. Les parois de bois sont recouvertes d'une toile, qu'on a d'abord laquée en noir ; et sur la surface ainsi obtenue on a répandu une couche très fine d'un enduit appelé



Fig. 16. — Bosatsu peint sur un volet du Tama-mushi (fin du VIIe siècle)

[1] Une tradition, que je me borne à signaler pour mémoire, prétend que les rouges étaient préparés avec de la poudre de corail. Quant au fait plus général que le secret de certains procédés de coloration s'est perdu, il est hors de doute. Ainsi les peintres primitifs ont connu une manière d'appliquer les ors en nappes unies et formant relief qui a disparu de bonne heure. Il en est de même des peintures qui ornent le socle et les portes du *Tama-mushi*, un sanctuaire portatif ayant

tonoko et destiné à l'application des couleurs. Les « fresques » d'Horiû-ji sont donc une exception absolument unique.

Elles diffèrent d'ailleurs très sensiblement, par leur caractère même, des kakémonos de la même époque. La fraîcheur et la clarté fine des couleurs, la



Fig. 17. — Peinture murale du Kon-dô (Horiû-ji)
Shâka entouré de Fugen et de Monju

grâce molle et sensuelle des Bodhisattvas, leur hanchement très prononcé, le dessin droit des nez, l'horizontalité des yeux et l'absence de tout trait mongolique dans le visage, le traitement savant et compliqué des coiffures, la transparence des robes dont les plis demi-circulaires laissent apercevoir le modelé

appartenu à l'impératrice Suikô (593-628) et conservé à Horiû-ji. Elles ont été exécutées avec une substance appelée *Mi-da-sô*, et qui est tantôt rougeâtre (Mi-da-sô d'or) et tantôt jaune pâle (Mi-da-sô d'argent) : peut-être est-ce simplement le minium et la litharge. La figure 16 représente l'un des Bosatsu peints sur les volets.

des jambes, les attitudes des personnages plus petits qu'on aperçoit dans les angles, font invinciblement penser à une influence directe de l'art hindou, à peine modifié dans son passage à travers la Chine et la Corée. Une particularité de technique curieuse est à noter : les figures ont d'abord été dessinées au trait et les couleurs n'ont été appliquées qu'ensuite. Ces peintures sont



Fig. 18. — Peinture murale du Kon-dô (Horiô-ji)

attribuées à un fameux bonze coréen, nommé Donchô, qui arriva au Japon en 610, quelquefois même au sculpteur Tori. La première attribution n'est guère plus vraisemblable que la seconde. Certains détails révèlent du moins que ces fresques ne sont pas purement hindoues : c'est ainsi que les Buddhas y sont représentés parfois (fig. 19) l'épaule droite à demi recouverte d'un pli d'étoffe ; or dans l'iconographie de l'Inde, l'épaule est toujours ou entièrement nue ou complètement cachée par une robe prenant au cou (comme dans la fig. 17). Mais, malgré ces réserves, ces fresques appartiennent bien à la même famille que les célèbres fresques d'Ajantâ. Il a dû se produire, vers la fin sans doute du VIIe siècle, un nouveau courant d'influence

hindoue, postérieur à celui qui avait donné naissance au premier art bouddhique chinois, et qui, ne rencontrant plus sur sa route les mêmes obstacles et les mêmes résistances, s'est propagé avec une rapidité assez grande pour arriver au Japon presque dans sa pureté originelle. Les peintures murales d'Horiû-ji n'en sont pas le seul témoignage ; il faut en rapprocher certaines



Fig. 19. — Peinture murale du Kon-dô (Horiû-ji)

statues et statuettes conservées au Japon, et dont le caractère est nettement hindou : qu'on regarde en particulier les figures en relief de Bodhisattvas parmi les lianes et les fleurs qui ornent le *Kô-haï* de bronze de la triade Amida (fig. 13 et 14). La comparaison des fresques d'Horiû-ji avec ce Kô-haï et d'autres œuvres de la même époque et d'un caractère semblable nous autorise peut-être à en reporter la composition à la fin du VIIe siècle ou au début du VIIIe. M. Klementz [1] et plus récemment M. Bonin ont exploré et étudié, dans le Turkestan chinois, des cryptes bouddhiques creusées dans le

[1] Cf. *Nachrichten über die von der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu St. Petersburg im Jahre 1898 ausgerüstete Expedition nach Turfan.* Heft I. Saint-Pétersbourg. 1899, in-4. La planche 6 est particulièrement intéressante.

roc et entièrement revêtues de fresques dues sans aucun doute possible à des mains hindoues. Il n'est guère douteux que ces fresques constituent l'anneau intermédiaire entre les fresques de l'Inde et celles d'Horiû-ji.



Fig. 20. — Giôgi, du Saï-daï-ji (xiiie siècle? bois)

Les autres bâtiments du monastère présentent moins d'intérêt. Les deux tours symétriques qui s'élèvent dans les échancrures des faces occidentale et orientale de la galerie sont, à l'ouest, la Bibliothèque des Livres sacrés (*Kyô-zô*), et à l'est, la Tour de la Cloche (*Shô-rô*). Quant au vaste édifice, de forme rectangulaire, qui fait saillie sur la face nord, c'est le *Daï-Kô-dô*, ou Grand Temple des Conférences. Signalons encore, en dehors de l'enceinte intérieure, un édifice tout pareil au Daï-Kô-dô : c'est le *Kami-go-dô* (Temple supérieur). La disposition des bâtiments que nous avons décrits est constante dans les temples du Yamato, avec cette différence que la place de la Bibliothèque était plus souvent occupée par la Tour du Tambour (*Ko-rô*), et qu'il y avait parfois deux Kon-dô et deux Pagodes.

II

L'architecture bouddhique japonaise s'est peu modifiée au cours des siècles. Elle s'est bornée à copier indéfiniment les temples de l'époque du Yamato, dont l'ordonnance logique ne comportait d'ailleurs guère de perfectionnement. La forme caractéristique de chaque édifice était aussi rigoureusement déterminée que le plan général du monastère, car elle était, pour ainsi dire, le signe matériel de la fonction spéciale de cet édifice dans l'ensemble. Bien d'autres raisons encore se réunissaient pour restreindre et

réduire presque à néant la part de l'invention personnelle dans la construction des temples, et pour limiter le rôle de l'architecte, — qui dans l'espèce était vraisemblablement le prêtre — au choix de l'emplacement et des modèles à reproduire. Tout le reste était affaire de main-d'œuvre. Tandis que les noms de peintres, de sculpteurs, d'armuriers, de laqueurs abondent dans l'histoire du Japon, on y relève à peine un ou deux noms d'architectes, dont on ne sait au reste rien de plus. Cet anonymat indique assez la nature collective et impersonnelle de leurs œuvres, comme aussi la médiocre estime où ils étaient tenus. Les architectes qui édifièrent, au XVIIe et au XVIIIe siècles, les magnifiques temples mortuaires de Shiba et de Nikkô, ont montré un goût, inconnu à l'époque primitive, pour l'éclat de la décoration intérieure et extérieure, pour la richesse des matériaux, pour la profusion des objets d'ornement ; mais s'ils firent appel à l'art du laqueur, à l'art du doreur et du peintre, à l'art de l'orfèvre et du serrurier, surtout à l'art du sculpteur ornemaniste, où s'illustra Hidari Jingorô, ils ne changèrent rien aux principes mêmes de la construction. — Il y eut cependant, du VIe siècle au XVIIe, un progrès plus significatif, qui s'accomplit dans les rapports de l'architecture et de la sculpture.



Fig. 21. — Une des faces de la lanterne du Tô-daï-ji (VIIIe siècle)

On sait comment la statuaire de notre moyen âge, d'abord intimement unie à l'architecture, a cessé peu à peu de remplir une fonction dans la construction, s'est dégagée de plus en plus des lignes architecturales qui l'encadraient, et a conquis enfin son entière indépendance. Au Japon, c'est le mouvement inverse qui s'est produit. Au lieu d'y assister à un divorce

progressif des deux arts, on y constate au début leur séparation presque complète et dans la suite leur association de plus en plus intime. Dans le Kon-dô d'Horiû-ji, les idoles sont entassées pêle-mêle sur une simple plateforme carrée : l'architecte n'a pas songé à dresser des autels pour les recevoir, ni même à leur ménager des places déterminées où elles fussent en valeur. La disposition du Daï-Kô-dô, bâtiment d'une date sans doute plus récente, trahit déjà un plus grand souci d'approprier l'édifice à sa destination : la plateforme a un avant et un arrière, de façon à recevoir des statues toutes tournées du même côté. Mais il est clair qu'à cette époque l'architecte et le sculpteur travaillent isolément et s'ignorent. Ce n'est que bien plus tard qu'ils uniront leurs efforts et deviendront des collaborateurs. Ce rapprochement ne s'est produit d'ailleurs qu'après que la sculpture eût perdu toute vigueur et toute originalité ; et les statues de dieux, dépouillées de toute beauté intrinsèque, ne furent plus alors qu'un des éléments de la fastueuse décoration des sanctuaires.

Le divorce originel des deux arts tenait surtout à la condition même des artistes. Tandis que les constructeurs de temples étaient d'obscurs ouvriers, groupés dans des corporations anonymes, les sculpteurs d'idoles appartenaient à une classe bien supérieure et étaient extrêmement honorés. Plusieurs étaient de sang noble, et même de sang impérial. Une légende fait descendre Jôchô d'un empereur. Au régent Shôtoku Taïshi on attribue nombre de statues qui subsistent encore ; l'empereur Shomû et l'impératrice Kôken collaborèrent, dit-on, à la fonte de certains bronzes. Un homme de basse naissance se distinguait-il dans cet art, il était aussitôt anobli et comblé de titres honorifiques. Sculpter l'image d'un dieu était non seulement un titre de gloire, mais aussi un moyen de sanctification : celui qui y réussissait était assuré de faire son salut, et l'échec, en revanche, équivalait à un péché. Tous les grands bonzes de cet âge d'or du bouddhisme, Riôben, Giôgi, Kôbô Daïshi, Eshin, sont restés aussi célèbres par les innombrables œuvres d'art qu'une tradition trop libérale leur attribue, que par leur sainteté, leur science et leurs miracles. Dans certaines sectes, l'art de sculpter fit même partie de l'enseignement donné aux jeunes prêtres. On ne pouvait séparer le génie de sculpteur d'une grande sainteté ou d'une haute noblesse, et on l'entourait d'une vénération qui lui conférait un caractère presque sacré. Les sculpteurs d'idoles n'avaient donc rien de commun avec les charpentiers

chargés de construire les temples; et pour la même raison, ils ne formaient pas, au début du moins, une corporation. Leur œuvre resta individuelle, alors même que les peintres étaient déjà enrégimentés. Il n'y eut pas au Japon d'école de sculpture, au sens corporatif du terme, avant l'école dite de Nara, fondée par Jôchô vers le milieu du XIe siècle [1].



Fig. 22. — Kwannon assise, ou Miroku (VIIe siècle; statuette de bronze noir)

C'est de la Corée que la sculpture fut apportée au Japon, comme tous les autres arts: mais il faut en chercher beaucoup plus loin les origines extrêmes. La Corée, où le bouddhisme avait pénétré dès la fin du IVe siècle, l'avait reçu de la Chine du nord, qui était séparée depuis 317 de la Chine du sud et dont certaines dynasties se montrèrent particulièrement favorables à la religion nouvelle. D'autre part la



Fig. 23. — Kwannon assise, de la maison impériale (VIIe siècle; statuette de bronze)

[1] Il ne sera pas inutile de donner la liste des plus célèbres sculpteurs, antérieurs à la fondation de l'école de Nara, dont les noms nous ont été conservés. Le *Nihongi* (cf. trad. Aston, t. II, p. 111) parle d'un certain Karatsukuri no Tasuna (Tasuna de la corporation des selliers), qui aurait sculpté, en 587, un Buddha de bois haut de 16 pieds. Plusieurs statues sont aussi attribuées au prince impérial Shôtoku Taïshi (570-621). Au début du VIIe siècle apparait Karatsukuri no Tori (Tori de la corporation des selliers), peut-être fils de Tasuna, qui semble avoir été surtout un fondeur. On cite ensuite un certain Yamaguchi no Ataë Okuchi, qui vivait sous l'empereur Kotoku (645-654), et, au début du siécle suivant, le bonze Giôgi, venu de Corée (670-749), et son contemporain, le bonze Riôben Sôjô. Au milieu du VIIIe siècle s'illustrent les deux frères Keïbunkaï et Keïshikun, surnommés les deux Kasuga, et le fondeur Kuminaka no Muraji Kimimaro. Les noms les plus fameux, au IXe siècle, sont ceux de trois bonzes: Kinso (mort en 828), Saïchô ou Dengiô Daïshi (767-822), et surtout Kûkaï ou Kôbô Daïshi (774-834). Enfin signalons à la fin du Xe siècle le bonze Eshin (942-1017), et le bonze Kôshô, père de Jôchô.

Chine du nord était en communication avec l'Inde par Khoten et l'Afghanistan actuel. Ainsi le bouddhisme parvint en Corée et de là au Japon par la route du nord, et il arrivait directement de cette partie septentrionale de l'Inde, où une dynastie indo-scythe, héritière de la dynastie gréco-bactrienne, avait fondé quelque temps avant l'ère chrétienne le royaume du Gandhâra. Or on sait que sous cette dynastie indo-scythe qui, en supplantant la dynastie grecque, en subit si profondément l'influence et en perpétua si fidèlement les traditions, des artistes grecs furent employés à sculpter des divinités bouddhiques : ils furent même les premiers, sans doute par indifférence religieuse, à oser représenter le Buddha lui-même, dont l'image gardera toujours quelques traces de cette origine hellénique[1]. Ils eurent des disciples indigènes, et donnèrent ainsi naissance à cet art gréco-bouddhique, si différent de l'art purement hindou de l'Inde centrale. Ils changèrent en somme peu de chose à l'iconographie consacrée : mais dans la figuration de divinités et de personnages, dont les traditions orales, écrites ou monumentales fixaient minutieusement les attributs, le costume et jusqu'aux attitudes, ils introduisirent la liberté, la fermeté et la souplesse de l'art



Fig. 24. — KWANNON, DE LA MAISON IMPÉRIALE (VIIe siècle ; statuette de bronze)



Fig. 25. — KWANNON DEBOUT, D'HORIÛ-JI (VIIe siècle ; statuette de bronze)

[1] On ne le représentait jusqu'alors que par un symbole : l'empreinte de son pied, ou l'arbre de l'Illumination (Bodhidruma). Le nimbe était également inconnu : c'est une importation grecque. La représentation des Bodhisattvas — saints qui n'ont plus qu'une existence à traverser pour atteindre à l'état de Buddhas — est aussi particulière à l'art de l'Inde du nord. L'école gréco-bouddhique paraît avoir eu son plein épanouissement à la fin du Ier siècle de notre ère et au début du IIe.

grec. Et lorsque, plus tard, le génie hindou, s'affranchissant peu à peu de cette influence, arriva à reprendre ses traits caractéristiques, l'impulsion était déjà donnée dont l'art chinois, l'art coréen et l'art japonais allaient naître tour à tour. N'est-il pas étrange de songer que cette Grèce, foyer commun des arts de toutes les nations européennes, a fait sentir le rayonnement de sa chaleur et de sa lumière jusqu'aux confins extrêmes de l'Asie, jusque dans cette île lointaine que sa situation et son isolement paraissaient devoir soustraire à toute influence des civilisations de l'Occident ?



Fig. 26. — GIGIEÏ-TENNIÔ, D'AKISHINO-DERA (IXe siècle ; bois et laque sèche)

Avant d'atteindre la Chine propre, l'art de l'Inde du nord se propagea d'abord dans cette partie de l'Asie centrale, qui forme aujourd'hui le Turkestan chinois, et où des stûpas en ruines, des terres cuites, des fragments de statues, des objets de bronze, des cryptes revêtues de fresques attestent encore son ancienne splendeur. Lorsqu'il pénétra en Chine, sur les traces de la religion conquérante, il s'y installa en maître, mais il trouvait devant lui un art déjà constitué et maître de ses moyens, et il ne se fit accepter qu'en recevant l'empreinte profonde du génie chinois. Certains attributs furent remplacés par d'autres, comme le cobra par le dragon ; quelques divinités du Panthéon bouddhique reçurent des traits empruntés à d'anciennes divinités taoïques. En même temps que l'iconographie, la facture même se modifia. Elle se raffina, et se durcit. Une stylisation extrême, le traitement amoureux du détail ornemental, la recherche subtile de l'effet décoratif remplacèrent le modelé expressif et la grâce aisée des figures gréco-bouddhiques. Le rendu sensuel des formes féminines disparut dans ces raideurs hautaines et hiératiques, où s'efface toute distinction de

sexe. Enfin les artistes chinois, si soucieux de la préciosité de la matière, délaissèrent la pierre friable dont s'étaient servis les sculpteurs du Gandhâra pour s'adonner aux bois d'un grain serré et dur et surtout aux bronzes finement patinés. De leurs mains, l'art bouddhique sortit transformé.



Fig. 27. — Kichijô-tenniô, du Jôruri-ji (viii[e] siècle; bois peint et laqué)

Avant de pénétrer au Japon, il avait encore à traverser la Corée. Cette dernière étape est aussi la plus obscure. Nous savons qu'au vi[e] siècle les bonzeries coréennes renfermaient des statues d'or et des cloches, et qu'on y fondait de grandes statues de bronze [1]. Nous ne pouvons guère douter non plus que la Corée ait fourni d'excellents praticiens et notamment des fondeurs de premier ordre [2]. Les premiers artistes dont le Japon ait conservé le souvenir étaient ou des Coréens naturalisés ou des descendants de Coréens. Giôgi auquel on attribue, sans grand fondement d'ailleurs, quelques statues du Saï-en-dô d'Horiû-ji, venait de Corée ; Tasuna, Tori, Okuchi et Kimimaro descendaient, dit-on, d'immigrants coréens. Les deux frères Kasuga, personnages à demi légendaires dont il ne reste rien d'authentique, furent peut-être les deux premiers sculpteurs de souche japo-

[1] Voir Maurice Courant : *La Corée jusqu'au* ix[e] *siècle*, etc., Leide, 1898.

[2] Il semble que les Japonais se soient adressés à eux jusqu'à une époque assez tardive. Ainsi la fonte des magnifiques portes du Mausolée du 6[e] shogûn Tokugawa, à Shiba (Tôkiô), aurait été exécutée en Corée, d'après un dessin japonais (xviii[e] siècle).

naise. Le *Nihongi* signale avec soin les nombreux envois d'œuvres d'art, en bois, en pierre ou en bronze doré, faits par les rois de Corée à partir de 552 [1]. Qu'il y ait eu une abondante production artistique dans la péninsule, vers le VIe siècle, on ne peut guère le contester. D'autre part, parmi les statues qui subsistent de l'ancien Yamato, il en est quelques-unes dont l'expression débonnaire et bienveillante ne paraît pas se rattacher à la même inspiration que les œuvres proprement chinoises. Peut-être représentent-elles, comme M. Hovelaque l'a supposé avec vraisemblance, la part qu'il faut faire, dans les éléments qui formèrent l'art du Yamato, à l'influence coréenne. Si l'état actuel de la race coréenne ne permet guère de lui supposer un passé bien glorieux, où elle ait



Fig. 28. — BOSATSU EN PRIÈRE (TAÏSHAKU) DU SAN-GWATSU-DÔ
(attribué à RIÔBEN ; VIIIe siècle ; laque sèche ; hauteur : 3m,95)

[1] Quelques temples possèdent encore des statues auxquelles ils n'hésitent pas à attribuer une origine hindoue. Ainsi le Zen-kô-ji, en Shinshiû, et le Seï-riô-ji, à Saga en Yamashiro, se vantent tous les deux de posséder des groupes en bronze provenant de l'Inde et exécutés du vivant même de Shaka. De même les moines du Yakushi-ji prétendent que leur grande Kwannon en bronze à la cire perdue, dont une reproduction a été donnée par l'*Histoire de l'Art du Japon*, publiée par les soins de la commission japonaise de l'Exposition, Paris, 1900 (planche XI), fut faite dans l'Inde même, et qu'on y employa de l'or pris au pied du fabuleux mont Méru (Shumi). Il est inutile d'ajouter que ces légendes ne méritent aucune créance. Je ne connais aucune œuvre au Japon dont on puisse dire qu'elle soit de provenance hindoue.

fait preuve de force créatrice, il ne faut pas oublier non plus l'effet prodigieux que produisit le bouddhisme à sa naissance dans les peuples de l'Extrême-Orient et l'effervescence d'activité et de génie qu'il détermina partout, avant de perdre peu à peu sa vertu fécondante et de retomber à la stérilité des croyances mortes avec une rapidité aussi déconcertante que l'avaient été la promptitude et l'éclat de ses premières victoires.

Ce qui est certain, c'est que jusqu'au milieu du VIIe siècle le Japon fut en rapports directs avec la seule Corée, et qu'on est fondé à appeler sino-coréenne cette première période de l'art du Yamato. La place nous manquerait pour analyser en détail les principales œuvres qu'elle nous a léguées : nous nous bornerons à en esquisser une classification sommaire.

Parmi les statuettes, en bronze noir ou doré, qu'on conserve à Horiû-ji, au musée de Tôkiô et à la Maison impériale, et dont on a vu quelques spécimens à l'Exposition, un grand nombre paraissent remonter à cette époque. Il en est certainement ainsi de celles qui sont formées de deux feuilles de métal recourbées et repoussées séparément, qu'on a ensuite rivées par les bords. Cette technique curieuse explique leur forme légèrement aplatie, et aussi l'élargissement des ondes de la chevelure et des bords du vêtement de chaque côté, de façon à former deux surfaces qu'on pût souder aisément ; cette bordure plate est toujours découpée en pointes aiguës dirigées vers le bas. La sobriété si précise, mais un peu fruste de ces statuettes en métal repoussé se retrouve même dans des statuettes en fonte de bronze, comme la Kwannon assise de l'Exposition (fig. 23). Cette facture raide et dure, ce modelé simplifié de la face et de la poitrine, ce traitement sobre du vêtement indiquent une œuvre très ancienne, probablement du VIIe siècle commençant. Dans d'autres statuettes au contraire, l'arrangement précieux des draperies, la richesse des parures, la grâce fine et délicate des gestes et des traits révèlent des œuvres plus purement chinoises et sans doute postérieures d'un siècle.

Les seuls bronzes un peu considérables qui subsistent de l'époque sino-coréenne sont les deux groupes d'Horiû-ji attribués à Tori. Nous avons reproduit le plus important [1]. La main droite d'Amida relevée d'un geste si raide,

[1] Fig. 10. Suivant la tradition, il représenterait Shaka entouré de Yakuô Bosatsu et de Yakujô Bosatsu, mais il représente en réalité Amida entouré de Kwannon et de Seïshi. L'inscription que porte la gloire lui donne comme date l'année 623, suivant l'*Histoire de l'Art du Japon*, l'année 607, suivant une revue anglo-japonaise, *Selected Relics*. Peut-être cette dernière date est-elle celle de l'autre groupe de Tori, représentant Yakushi entre Nikkô Bosatsu et Gwakkô Bosatsu.

la maigreur de sa face et de sa poitrine, la grosseur des têtes des Bosatsu, la chute droite de leurs vêtements apparentent cette œuvre aux statuettes les plus anciennes ; les rubans qui tombent de la coiffure des Bosatsu et forment



Fig. 29. — Socle du Yakushi, du Yakushi-ji

autour d'eux une double bordure dentelée trahissent même l'imitation des statuettes en métal repoussé.

Cependant quelques statuettes, qui paraissent être de la même époque, sont d'un caractère fort différent : ce sont celles dans lesquelles M. Hovelaque propose de voir des œuvres vraiment coréennes. Elles n'ont rien de la fermeté et des traits apolloniens des figures gréco-bouddhiques, rien non plus de l'élégance froide et précise de l'art chinois ; elles respirent une sorte de candeur souriante et de confiante bonté ; une veine populaire s'y affirme ; la facture, libre et franche, est exempte des recherches subtiles et des afféteries conventionnelles, peut-être même canoniques, du travail chinois. Tel était le Miroku en bronze doré de l'Exposition, une divinité au corps gras, au visage paisible

et débonnaire lourdement appuyé sur la main droite ; et telle était aussi la Kwannon debout (fig. 25), au sourire naïf et étonné, qui s'avance gauchement, la main levée dans un geste timide de bénédiction.



Fig. 30. — Nikkô Bosatsu, du groupe du Yakushi-ji
(hauteur avec le lotus : 3m,95)

Parmi les statues de bois de cette période, une distinction pareille serait à établir. Quelques-unes ont l'aspect raide et hautain des bronzes du premier groupe, et portent même parfois la marque de l'imitation des statuettes en

métal repoussé. Il en est ainsi de la Kwannon maîtresse des Rêves (Yumetagaï no Kwannon) du Yume-dono d'Horiû-ji, haute de $1^{m},10$, une divinité au corps allongé, à la poitrine nue et étroite, aux yeux clos et perdus dans un



Fig. 31. — Gwakkô Bosatsu, du groupe du Yakushi-ji
(hauteur avec le lotus : $3^{m},95$)

rêve immobile, la plus vénérée et la plus difficile à voir des idoles du monastère. Horiû-ji possède encore une statue de Kokuzô Bosatsu, haute de huit pieds, qui présente la même maigreur, le même allongement du corps, la même simplicité dans l'attitude et le vêtement. Enfin tous ces caractères se

retrouvent également dans deux statues, presque identiques, l'une, haute de $1^m,75$, à Horiû-ji, l'autre, haute de $0^m,95$, au Koriû-ji en Yamashiro [1], qui représentent Miroku, le Buddha de l'âge futur, dans son attitude conventionnelle, assis sur une sorte de sellette ronde autour de laquelle retombent les plis de sa robe, la jambe gauche pendante et reposant sur une fleur de lotus, la jambe droite repliée, le visage appuyé sur l'extrémité de deux longs doigts de la main droite, qui l'effleurent à peine. Dans toutes ces statues, sauf la Kwannon, qui est coiffée d'un haut diadème en métal ajouré, la tête est nue et la chevelure rassemblée au sommet de l'occiput en un double nœud : c'est un mode de coiffure dont je ne connais pas d'autres exemples.

D'autre part, Horiû-ji possède une Kichijô-tenniô et une Kwannon de bois, dont le corps gras et ramassé, la tête large et souriante et l'expression compatissante et bénévole rappellent le Miroku de l'Exposition et appartiennent manifestement à la même inspiration. On y peut rattacher aussi les Shi-tennô du Kon-dô d'Horiû-ji [2], œuvres d'un sculpteur de famille coréenne, Okuchi. Massifs et trapus, dans des attitudes paisibles et solennelles, solidement posés sur les monstres conventionnels qu'ils écrasent, ils diffèrent complètement des Shi-tennô plus récents, si remarquables par leur gesticulation violente et leur modelé tourmenté. Dans toutes les œuvres de cette époque primitive, le modelé est extrêmement simple, le bois peu profondément creusé, les draperies indiquées par des sillons légers ; les sculpteurs ne savaient pas encore fouiller le bois d'un coup de ciseau assez hardi pour reproduire les creux et les saillies, tout le jeu compliqué de l'ossature et de la musculature.

De ces deux courants, aristocratique et populaire, qu'on remarque dans les œuvres de la période sino-coréenne, le premier devait être renforcé, un siècle plus tard, par l'influence directe de la Chine alors unifiée sous la dynastie T'ang. Mais le second ne disparut point ; il a contribué autant que l'autre à former l'art du Japon, peut-être parce qu'il s'accommodait mieux

[1] L'admirable Miroku du Koriû-ji, qui passe pour avoir été apporté de Corée, fut donné en 604 par Shôtoku Taïshi à l'un de ses serviteurs (cf. *Nihongi*, tr. Aston, t. II, p. 127). Le Koriû-ji possède un second Miroku aussi ancien, et un peu plus grand. — On trouvera dans l'*Histoire de l'Art du Japon*, une reproduction de la Kwannon des Rêves (planche IV). Je n'ai malheureusement pu tirer parti d'aucune des photographies que je possède des autres œuvres signalées ici.

[2] Voir fig. 11 et 12. Cet Okuchi vivait sous l'empereur Kotoku (645-654), qui lui commanda mille Buddhas. Suivant l'*Histoire de l'Art du Japon*, il ne serait l'auteur que de l'un de ces Shi-tennô ; les trois autres sont signés de noms inconnus.



YAKUSHI RURIKWÔ NYORAÏ, DU YAKUSHI-JI

(vers 696 ; hauteur de la statue, 2^{m},70 ; avec le socle, 4^{m},10)

à l'âme japonaise, à son humanité, à sa bonne humeur, à sa raison calme ; quelque chose en survit jusque dans les Buddhas de l'école de Jôchô, jusque dans le sourire du Daï-Butsu de Kamakura. Au milieu du VIII[e] siècle, au plus fort de l'engouement pour les choses chinoises, quelques œuvres s'y rattachent encore directement. Qu'on regarde par exemple cette admirable Kichijô-tenniò, en bois peint, du Jòruri-ji en Yamashiro (fig. 27), qui dans sa main gauche tient la pêche mystique, pendant que la droite est abaissée, la paume en avant, laissant tomber les bénédictions et les bienfaits ; c'est encore la même expression de santé heureuse et de bienveillance attendrie dans cette figure ronde et pleine, dans ce cou aux replis gras, dans les attaches fortes et épaisses des mains ; les yeux, au lieu d'être clos dans une rêverie hautaine qui s'isole, sont largement ouverts d'un regard de bonté, et la bouche sourit, étonnée ; les gestes calmes des bras, les deux rubans noués à la ceinture qui retombent en s'écartant, les plis de la robe étalés sur le lotus, ont une grâce naïve, pleine d'abandon, sans maniérisme et sans afféterie ; aucun de ces bijoux et de ces ornements rares dont sont parées les divinités chinoises : cette robe ample, qu'attache une ceinture, et dont les larges manches laissent voir la rotondité du bras, est le costume d'une dame japonaise du temps, celle peut-être dont le sculpteur a reproduit aussi les traits[1]. Il en est de même de cet autre chef-d'œuvre, la statue haute de près de 4 mètres et entièrement exécutée en laque sèche[2], que conserve le San-gwatsu-dò ou Hokké-dò (Nara), et qu'une légende attribue au bonze Riòben (fig. 28). Elle représente un Bosatsu qui prie, les mains jointes: si la coiffure est traitée suivant l'iconographie traditionnelle, le visage et le costume sont absolument japonais. Ainsi, après que l'éducation artistique du Japon eut été faite par des maîtres étrangers, la sculpture japonaise, en pleine possession de ses moyens, fut sur le point de s'engager dans une voie franchement réaliste et nationale et de délaisser les types convenus pour chercher ses modèles dans des êtres en chair et en os. Si elle eût persévéré dans cette voie, elle y eût sans doute trouvé les éléments d'un rajeunissement perpétuel. Mais d'importants événements poli-

[1] Si l'on compare cette statue à un kakémono de la même époque qui représente la même divinité (*Histoire de l'Art du Japon*, planche XIV), on sera frappé de la parenté de ces deux œuvres, et on verra que ce que nous disons ici de la sculpture serait tout aussi vrai de la peinture.

[2] Sur ce procédé si curieux, voir l'*Histoire de l'Art du Japon*, p. 73.

tiques, la disparition de la Corée absorbée peu à peu par la domination chinoise, l'unité de la Chine refaite par les Soueï et surtout par les T'ang, l'éclat de la civilisation qui se développa sous cette dernière dynastie, les rapports directs et suivis qu'à partir de la fin du VIIe siècle la cour du Yamato entretint avec elle, et l'engouement extrême qui s'empara alors de la haute société japonaise pour les choses d'outre-mer déterminèrent une nouvelle invasion des formes chinoises, qui refoulèrent pour un temps l'art national en formation.

Au premier contact du Japon avec la Chine unifiée paraissent se rattacher un certain nombre d'œuvres, qui appartiennent toutes à la fin du VIIe siècle et dans lesquelles le sentiment profond de l'Inde et parfois même la grâce et la sobriété grecques s'unissent à l'élégance chinoise. Nous avons déjà parlé des fresques d'Horiû-ji, d'un caractère si nettement hindou. Nous avons signalé aussi un petit groupe en bronze exécuté sous l'empereur Tenchi (662-671), qui représente Amida entouré de Kwannon et de Seïshi, et dont le *Kô-haï* est orné de Bosatsu en relief qui ont bien les attitudes tourmentées des divinités de l'Inde. La divinité centrale elle-même, Amida, rappelle aussi, par le calme et la pureté des traits du visage et par l'arrangement harmonieux du vêtement, les Buddhas, tout empreints encore de grâce grecque, de l'école du Gandhâra[1].

Mais l'œuvre capitale du VIIe siècle finissant est le grand groupe en bronze (et non en shakudo, comme on l'a dit quelquefois) du Yakushi-ji en Yamato. Exécuté vers 596 sur l'ordre de l'impératrice Jitô, il représente Yakushi Rurikwô nyoraï, le puissant Buddha guérisseur, assis à l'indienne, dans l'attitude de l'enseignement de la Loi, sur un socle carré en bronze noir, et entouré de deux Bosatsu debout sur des lotus, Nikkô à sa droite et Gwakkô à sa gauche. Le groupe est placé sur une table de marbre blanc, longue d'environ 11 mètres et large de 3^m,50, dont on ignore la provenance. Non moins mystérieuse est l'origine des personnages difformes d'un type océanien, avec leur chevelure épaisse et touffue et le pagne qui compose tout leur costume, dont les quatre faces du socle sont ornées (fig. 29). Les autres motifs

[1] Fig. 13 et 14. — L'influence grecque se retrouve même dans des œuvres fort postérieures, par exemple dans une fort jolie statue, dont la tête est en laque sèche et le corps en bois peint, et qui représente Gigieï-tenniô, une Tennin chanteuse (fig. 26). Elle se trouve dans un vieux temple de Nara, Akishino-dera, et date probablement du IXe siècle.

qui le décorent, — pampres, dragons, oiseaux de Paradis, — sont au contraire fréquents dans l'art chinois[1]; à en juger par les irrégularités du dessin, ils ont été obtenus, non à la fonte, mais au ciseau à froid : ce pro-



Fig. 32. — AMIDA, DU HÔ-Ô-DÔ, par Jôchô
(XIe siècle ; bois laqué ; hauteur : 3 mètres)

cédé est d'ailleurs familier aux sculpteurs japonais. Comme les Buddhas de l'Inde, Yakushi n'a aucune parure ; sa chevelure, qui dessine la proéminence canonique du sommet de la tête (urnisha), forme des bourre-

[1] Sur le motif des pampres en particulier, cf. Fr. Hirth, *Ueber fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst*. München, 1896, p. 13 sqq.

lets réguliers et ne porte ni ornement ni diadème. Les Bosatsu au contraire ont les colliers de bijoux et la coiffure relevée et compliquée des Bodhisattvas du Gandhâra (fig. 30 et 31) ; ils ont même la poitrine barrée du cordon brahmanique, que l'artiste japonais prenait peut-être pour un rosaire : le traitement de leur coiffure, leur hanchement très accusé, la symétrie parfaite de leurs attitudes, les deux écharpes qui tombent de leurs épaules, la transparence des jambes sous les plis demi-circulaires des jupes sont encore très proches de l'art hindou, et apparentent très nettement ces statues aux fresques d'Horiû-ji, dont elles sont sans aucun doute contemporaines[1].



Fig. 33. — Yuima, d'Hokké-ji (XIe siècle ; bois laqué)

De bonne heure les Japonais se sont ainsi essayés, et avec succès, à des œuvres de dimensions colossales. Le Yakushi-ji possède un autre groupe en bronze plus considérable encore, Amida avec Kwannon et Seïshi, qui date de la même époque, mais est assez médiocre. Mais la tentative la plus hardie fut celle de l'empereur Shomû qui, au milieu du VIIIe siècle, entreprit, avec le produit de quêtes faites dans tout l'empire, la fonte du gigantesque Rôchana (Vairôchana) du Tô-daï-ji, à Nara. Cette extraordinaire figure assise sur un lotus n'a guère moins de 16 mètres de hauteur ; la face seule est haute de 4m,90 et le petit doigt de la main long de 1m,30 ! On raconte qu'on ne réussit à fondre la statue qu'après huit tentatives infructueuses (741-749), et grâce à l'habileté de Kimimaro[2]. Malheureusement les nombreuses réfections

[1] Voir en particulier la figure 17.

[2] Elle est formée de plaques larges de 25 à 30 centimètres, qu'on a fondues séparément et soudées au *handarô* (alliage où dominent l'étain et le plomb). Cependant le bas de la statue a été exécuté par un procédé différent : on élevait peu à peu le moule sur les parties déjà terminées. Chacun des 56 pétales du lotus est long de 3m,20 et large de 2 mètres, et paraît avoir été fondu d'une seule pièce : quelques-uns sont ornés de remarquables images bouddhiques ciselées en creux. Primitivement statue et lotus étaient entièrement dorés. L'épaisseur des parties les plus anciennes atteint 0m,18 et même 0m,30. Le poids total, évalué par les moines à plus de 450 tonnes, ne doit





JÛ-ICHI MEN KWANNON, DU HOKKÉ-JI

VIIIe siècle, bois, hauteur 0^m95

art ancien et moderne

qu'elle a subies ne permettent plus de se faire une idée exacte du caractère de l'œuvre primitive ; en particulier la tête niaise et sans expression, qu'on a exécutée en 1570 pour remplacer l'ancienne, la dépare complètement.

Ce même Tô-daï-ji possède encore l'une des œuvres les plus caractéristiques du faire chinois qui domina à l'époque de Shomû : la grande lanterne octogonale de bronze, dont les huit faces grillées à mailles en losange datent du milieu du VIIIe siècle [1]. Quatre d'entre elles sont ornées d'animaux fabuleux et conventionnels, et les quatre autres d'une figure de Tennin (Apsâra) portant un attribut symbolique ou jouant d'un instrument de musique (fig. 21). A la même époque et au même art appartient le Kégon-keï, le gong du Ko-fuku-ji, dont la plaque sonore est soutenue par les replis de deux dragons enroulés autour d'elle, tandis que le fût de support repose sur un lion hiératique d'une puissante musculature [2]. L'art chinois, essentiellement décoratif, a montré autant, sinon plus de prédilection pour les objets d'ornement de toute sorte que pour la statuaire proprement dite, et a acquis dans ce genre une maîtrise sans rivale. Les miroirs de bronze et les nombreux objets d'art du Shosô-in [3] attestent la perfection qu'il y avait atteinte dès le milieu du VIIIe siècle.

Mais son influence se fit sentir aussi dans la sculpture d'idoles. Entre toutes, une statue de bois haute d'un mètre à peine, la Kwannon aux onze têtes (Jû-ichi men Kwannon) que l'impératrice douairière Kwômiô donna à la nonnerie d'Hokké-ji (Nara), porte la marque de ses raffinements et de ses délicatesses. La décision caressante du travail, l'expression impérieuse de la tête légèrement inclinée, des yeux largement fendus et mi-clos, du nez droit et volontaire, le modelé amoureux du bras dans son allongement canonique, la finesse des attaches et des mains princières, l'arrangement précieux et presque paradoxal des vêtements et des parures nous transportent bien loin de la

pas dépasser, suivant M. Gowland, 300 tonnes. Le Daï-Butsu de Kamakura, presque aussi colossal, a été fondu également par pièces, dont l'épaisseur varie de 0m,04 à 0m,10 : il doit peser environ 150 tonnes.

[1] Le couvercle, le fût et la base seraient l'œuvre d'un artiste chinois nommé Tchin ka keï, qui fut employé par Yoritomo à Kamakura (XIIe siècle).

[2] Voir l'*Histoire de l'Art du Japon*, planche XXI.

[3] A la mort de l'empereur Shomû, l'impératrice Kôken donna au Tô-daï-ji une collection d'objets précieux lui ayant appartenu, qui fut installée en 756 dans le magasin (Shosô-in ou Azékura) du Tô-daï-ji, où elle se trouve encore. Ce Shosô-in constitue ainsi un musée archéologique incomparable, dont la valeur serait plus appréciée s'il était plus aisé d'y obtenir accès. L'*Histoire de l'Art du Japon* a reproduit plusieurs des objets qu'il renferme (planche XX).

Kichijô du Jôruri-ji, si humaine et si simple, dont cette Kwannon est pourtant contemporaine : elle est le chef-d'œuvre d'un art tout différent, moins émouvant et plus subtil, fait pour la délectation d'une caste mandarine plus que pour la joie naïve d'un peuple, moins soucieux de rendre fidèlement la vie que de réaliser un rêve hautain de beauté rare et de suprême élégance.



Fig. 34. — Monju (?), du Tô-ji (xie siècle; bois laqué)

Cependant l'art national ne disparaissait point, il se transformait. Laissant à l'art d'inspiration chinoise le monopole des divinités les plus hautes, Buddhas et Bodhisattvas, il se réfugiait dans la représentation des divinités secondaires, des simples comparses du Panthéon bouddhique, génies et démons, Shi-tennô gardiens des autels, Ni-ô défenseurs des temples. Il y affirmait de plus en plus son réalisme ; il mettait tout son soin à copier le costume des guerriers du temps, à reproduire l'expression des visages contractés par la colère, à fixer sur les torses nus le puissant relief des muscles et des os. Autant par sa pente naturelle que par le caractère même de ses sujets, il montrait une prédilection croissante pour les attitudes dramatiques, pour les ana-



Fig. 35. — EMMA-Ō ET SES DEUX ACOLYTES

(XIIIe siècle ; bois laqué)

tomies exagérées jusqu'à la caricature, pour les jeux de physionomie si violents qu'ils ressemblent à des grimaces. Les admirables masques de danse Ghigaku, qu'on a vus à l'Exposition, montrent bien les tendances de ce réalisme exaspéré et presque visionnaire. Mais les défauts du genre ne s'accusèrent que plus tard : ils n'apparaissent pas encore dans les figurines de terre peinte de la pagode d'Horiû-ji ; ils ne déparent pas non plus deux œuvres cependant postérieures, et capitales, les Ni-ô et les Shi-tennô du Ko-fuku-ji[1]. Les Shi-tennô, vêtus en guerriers, sont d'un mouvement extraordinaire, le Komoku notamment, qui, du geste de ses deux bras levés, semble appeler à la rescousse les légions de génies auxquelles il commande. Et quant aux Ni-ô, ce sont d'admirables études anatomiques, comparables à tout ce que l'art d'aucun pays a produit de plus parfait : ces corps robustes et musculeux, où circule une vie si intense, ont évidemment été exécutés d'après nature, par un sculpteur amoureux de la vie. Ce n'est que plus tard, lorsque les sculpteurs japonais, hypnotisés par la perfection de pareils chefs-d'œuvre, s'appliqueront à les copier servilement et délaisseront l'imitation directe de la vie, que ce réalisme deviendra caricatural, conventionnel et outrancier. Ils en arrivèrent là, après qu'ils eurent perdu leur première indépendance et se furent enrégimentés dans une école.

Ce phénomène, si important dans l'histoire de la sculpture japonaise, et qui lui fut, en fin de compte, si funeste, se produisit au milieu du XIe siècle grâce au prestige d'un artiste de génie. Les relations avec la Chine, très actives au VIIIe siècle, s'étaient peu à peu relâchées et avaient fini par cesser presque complètement. Pour la première fois le Japon se trouvait à peu près livré à lui-même. Les circonstances paraissaient donc propices à la constitution définitive d'un art national, enfin affranchi de l'influence et de la collaboration des étrangers, et dans lequel les tendances diverses qui s'étaient jusqu'alors disputé le terrain sans se confondre viendraient s'allier et s'harmoniser. Un artiste, dont la fécondité semble avoir été prodigieuse, Jôchô, entreprit cette tâche. Favorisé par les Fujiwara, il remplit de ses œuvres les temples que

[1] Nous avons reproduit plus haut les Ni-ô (fig. 7 et 8), et nous donnons les Shi-tennô en hors-texte. Ces deux œuvres sont sans doute contemporaines, mais il est difficile d'en fixer la date précise. Une tradition, parfaitement invraisemblable, recueillie par M. Anderson, attribue les Ni-ô à un immigrant coréen de la fin du VIe siècle ; suivant une autre tradition, ils seraient d'un certain Jokei, qui vivait au XIIIe siècle. La vérité paraît être entre ces deux extrêmes : je les crois du IXe ou du Xe siècle, au plus tard de la première période de l'école de Nara.



Tamon-Ten



[illegible]



Jikoku-Ten





Zôchô-Ten



[illegible]



Komoku-Ten



Komoku-Ten

construisaient ses protecteurs. Dans les Buddhas qu'il sculpta, le corps est plus gras, le visage plus plein, l'expression plus familière et plus bienveillante que dans les Buddhas hiératiques et hautains des époques antérieures : on en peut juger par l'Amida du Hô-ô-dô à Uji, une des rares œuvres authentiques qui restent de lui (fig. 32). Il ne prêcha pas seulement d'exemple, il fonda une école, dite école de Nara, à laquelle il transmit les canons de proportions qu'il appliquait et ses procédés particuliers d'assemblage du bois. Cette école, qui se subdivisa dans la suite en plusieurs branches, est d'ailleurs la seule qu'ait connue le Japon, et on possède les noms, de plus en plus obscurs, de ses représentants jusqu'au XVIe siècle[1]. — En même temps que les Buddhas, l'école de Nara continua à sculpter des Ni-ô, des Shi-tennô, des démons, toutes les divinités de cauchemar du bouddhisme d'Extrême-Orient. Le Yakushi-ji conserve encore des Shi-tennô attribué à Jôchô lui-même ; mais c'est surtout son descendant à la sixième génération, Unkeï, qui s'illustra dans ce genre. Les Ni-ô gigantesques du Tô-daï-ji qu'il exécuta en collaboration avec Kwaïkeï, le Taïshaku (Indra) de l'Exposition, qui est probablement de Tankeï, les deux Démons porteurs de lanterne de Norihashi Kôben[2], et les trois statues représentant Emma-ô, le régent des Enfers, et ses deux acolytes (fig. 35), dont l'auteur est inconnu, peuvent donner une idée de ce second groupe d'œuvres. — Il y en eut un troisième, où triompha également le génie d'Unkeï : ce sont les statues de fondateurs de sectes ou de bonzes illustres. Exécutées d'après vie, elles sont souvent d'une vérité frappante. Parfois même on donna, par extension, à quelques divinités ou à quelques apôtres légendaires du bouddhisme les traits de personnages vivants. L'Yuïma (fig. 33) et surtout le Monju (fig. 34) de l'Exposition sont parmi les plus belles œuvres de ce genre, dont le Giògi (fig. 20) marque déjà le déclin.

Mais ce n'est pas ici le lieu de faire une histoire de l'école de Nara : elle mériterait une étude spéciale. Bornons-nous à dire combien fut rapide la décadence de la sculpture, une fois qu'elle l'eut monopolisée. La sculpture est peut-être de tous les arts celui qui vit le plus de liberté et qui s'accommode le moins des traditions stéréotypées des écoles et du divorce d'avec la nature et

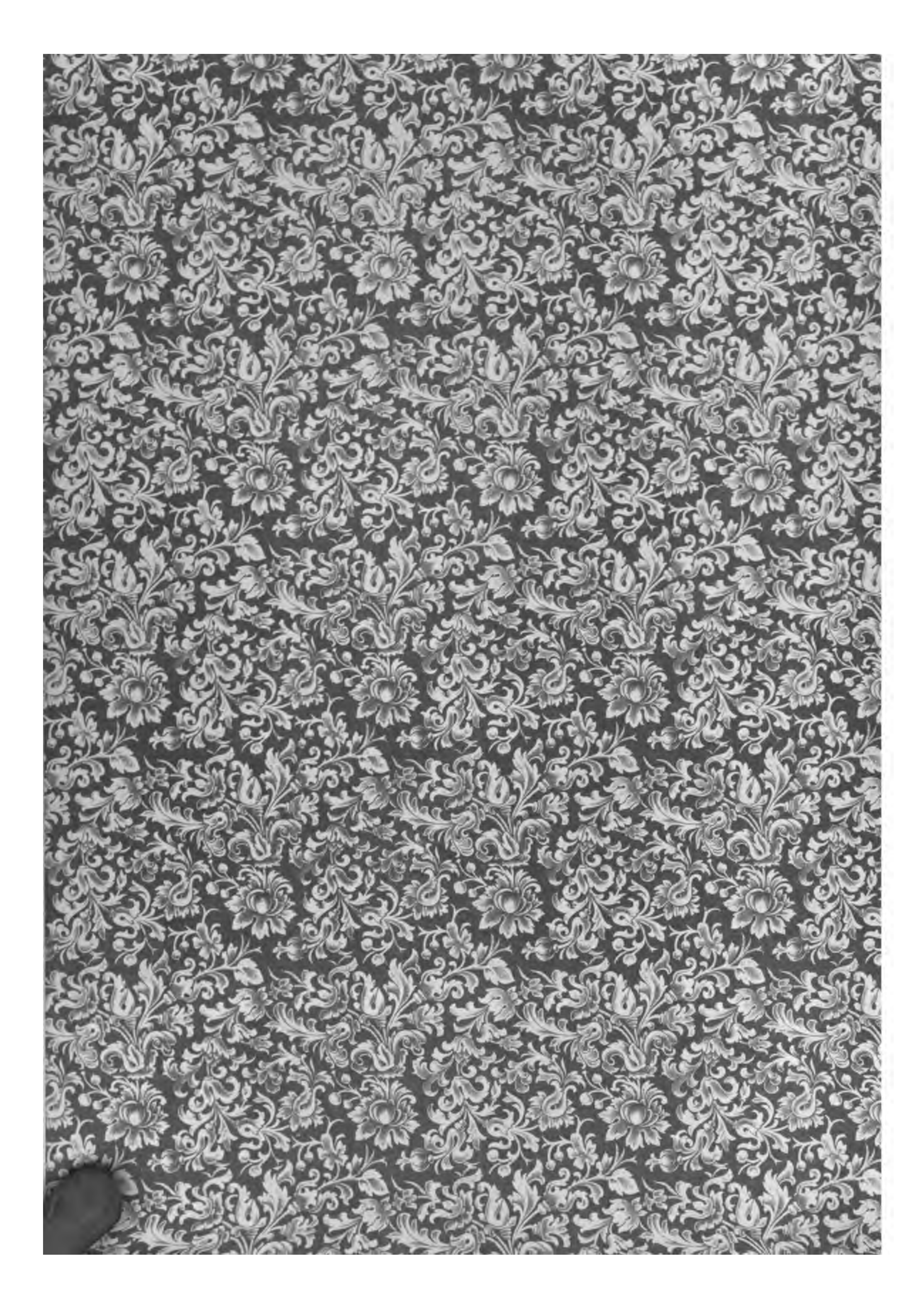
[1] Les six successeurs ou « descendants » directs de Jôchô furent : Gakujô, Raïjô, Kôjô, Kôkeï, Unkeï et Tankeï. Kôkeï eut deux autres disciples célèbres : Jôkaku et Kwaïkeï. Une branche sortie de l'atelier d'Unkeï eut successivement pour maîtres : Kôren, Kôshô, Kôben, Unga et Unjô. On a aussi les noms de douze descendants de Tankeï, etc.

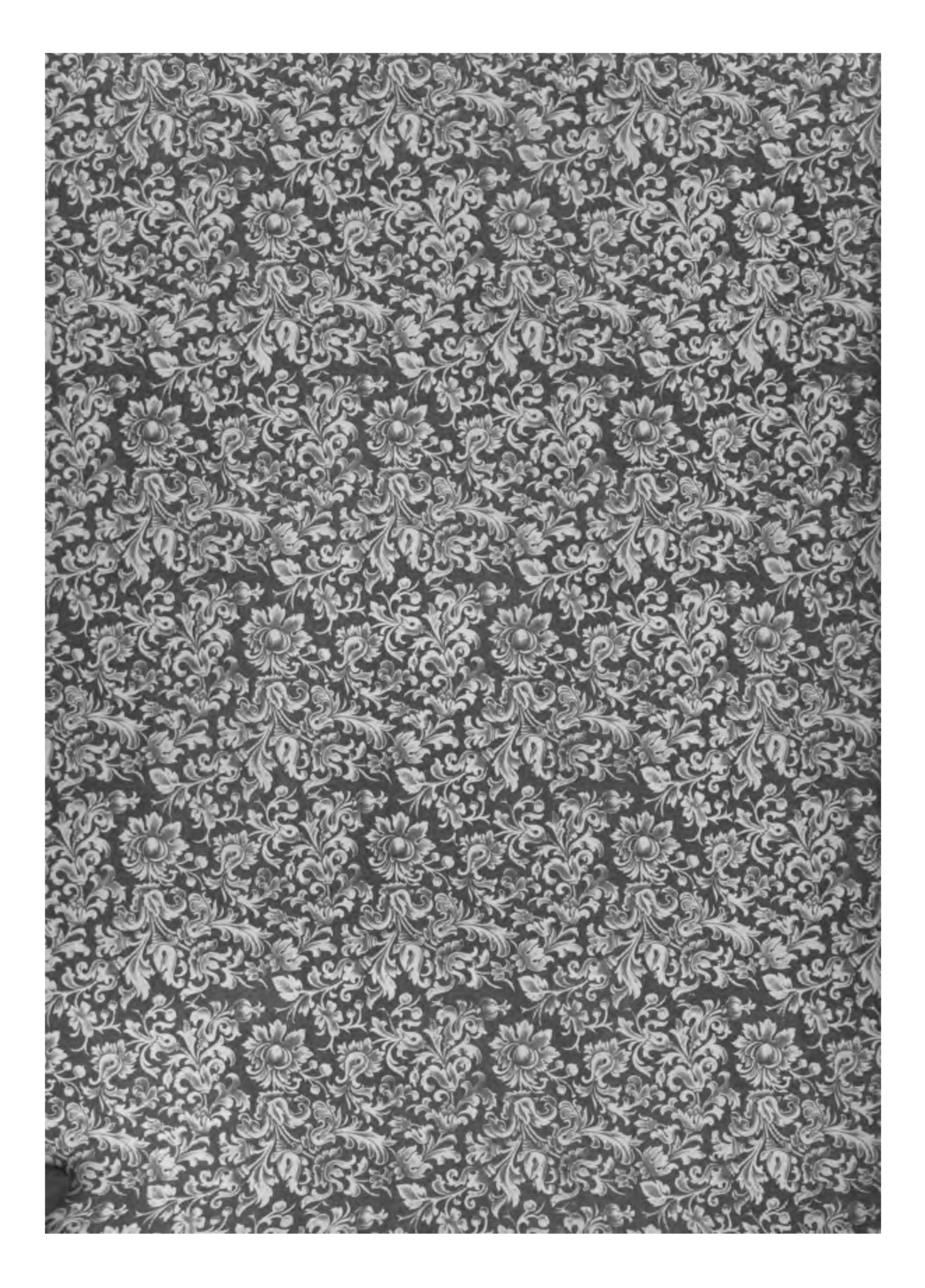
[2] Voir fig. 1 et 3.

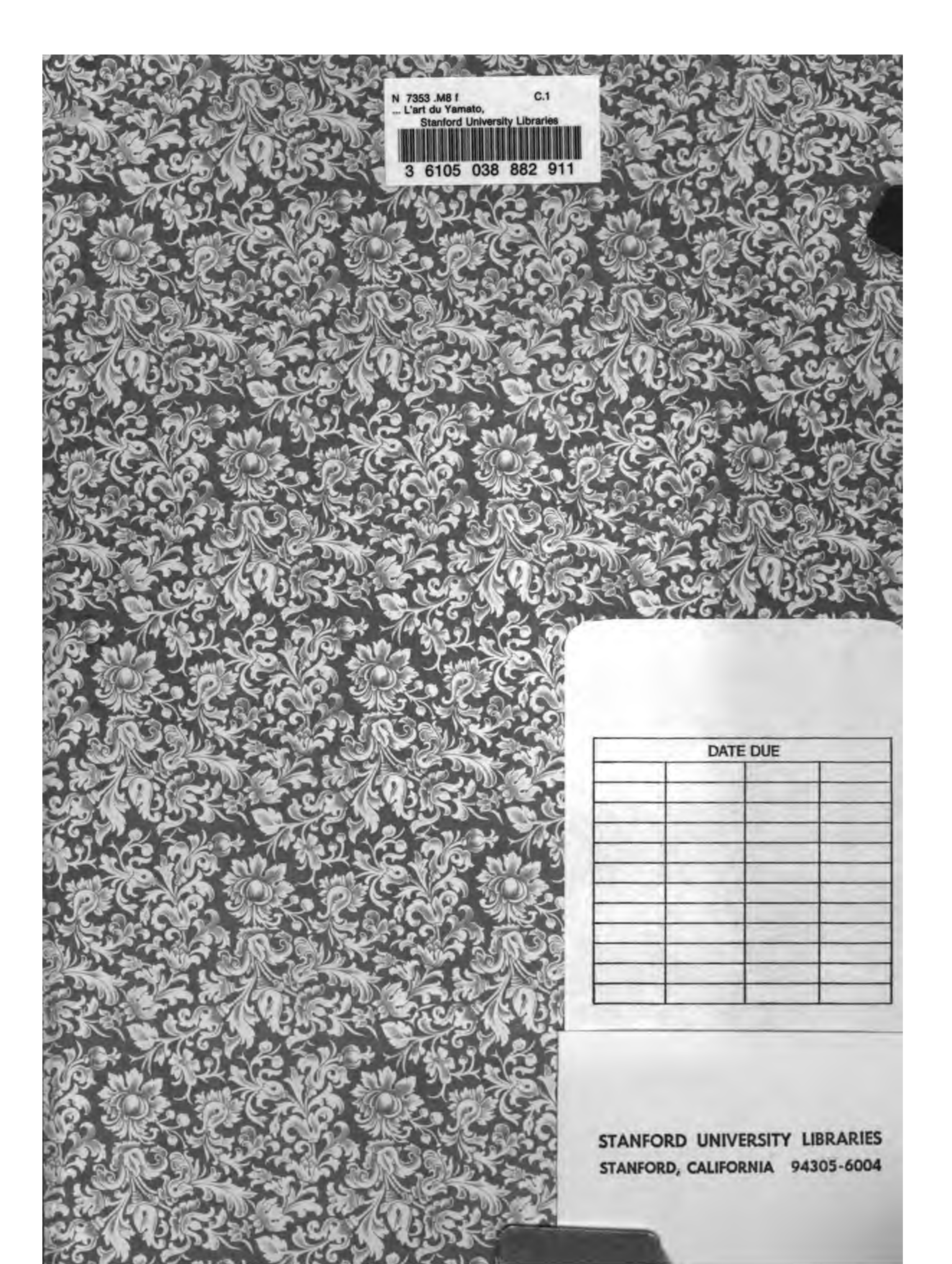
d'avec la vie. Dans les ateliers de Nara, de Kiôtô et de Kamakura, où elle s'enferma jalousement, tout occupée à copier les parfaits modèles laissés par ses premiers maîtres, puis les copies de ces modèles, puis les copies de ces copies, elle dépérit bientôt, faute d'air et de lumière. A partir du XIIIe siècle, elle ne montra plus que par intermittence un renouveau de vigueur. La sculpture des Buddhas surtout, d'une mollesse de plus en plus énervée, perdit vite toute beauté. Mais avant de s'abîmer dans la stérilité des formules d'école, elle rassembla une dernière fois tous ses efforts et toutes ses maîtrises pour laisser d'elle un souvenir impérissable, la colossale statue en bronze d'Amida, connue sous le nom de Daï-Butsu (Grand Buddha) de Kamakura et fondue en 1252 par Ono Goroëmon, œuvre aussi parfaite d'exécution qu'émouvante et profonde de sentiment, qui a la beauté calme et sereine des œuvres classiques, et dans laquelle l'âme bouddhique, déjà prête à s'éteindre, a magnifiquement exprimé la gravité de son rêve d'éternelle béatitude et de paix infinie.



ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY






N 7353 .M8 f C.1
... L'art du Yamato,
Stanford University Libraries
3 6105 038 882 911
DATE DUE
STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004

